MONTRÉAL
Nov./Déc. 1993

viceVersa

43

SOCIETE • LITTERATURE • CINEMA • ART • THEATRE • MUSIQUE

6,50 $

Spécial
PHOTO

Heidegger

JACQUES
BREL

Entrevue
Philippe
Sollers

FRANCE 35F - BELGIQUE 200F - SUISSE 8F - ITALIA 7000 LIRE - USA $5

9 770821 682006 20

ARLETTE COUSTURE, ROMANCIÈRE

JEAN BEAUDIN, RÉALISATEUR

FRANÇOISE SULLIVAN, ARTISTE-PEINTRE

ÉDOUARD LOCK, CHORÉGRAPHE

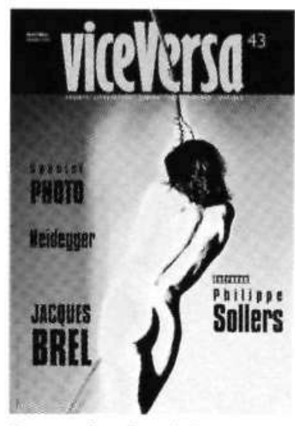
FRANCO DRAGONE, METTEUR EN SCÈNE, CIRQUE DU SOLEIL

FOUG / Monic Richard

Le regard de l'artiste allume les passions.

Il faut de l'inspiration pour créer une œuvre, du cran pour livrer ses émotions, de la passion pour conquérir le public. Rendons hommage à nos artistes. Leur vision du monde est le reflet de ce que nous sommes.





Couverture: Jean-François Gratton
Couverture arrière: P. Vauthuy © Sygma

viceVersa

Date de parution, octobre 1993. Magazine transculturel publié cinq fois par année par les Éditions ViceVersa inc., C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9 • ISSN: 0821-6827.
Rédaction – 3575, boul. St-Laurent, bureau 405, Montréal, QC, Canada H2X 2T7 Tél.: (514) 847-1593 Fax: (514) 847-1593

Directeur
Lamberto Tassinari

Comité de rédaction
Fabrizio Gilardino, Baruch Levinstein, Denis Martineau, Lamberto Tassinari

Collaborateurs
Elettra Bedon, Giancarlo Calciolari, Myriame El Yamani, Ioana Georgescu, John K. Grande, Anna Gural-Migdal, Wladimir Krysinski, Régine Robin, Christian Roy, Marie José Thériault, Nicolas Van Schendel

Ont aussi participé à ce numéro
Sammy Benamede, Giovanni Calabrese, James Campbell, André Carpentier, George P. Cunningham, Denis Desjardins, Régis Durand, Martin Heidegger, Patrick Lévy, Jacques Robin, Salvino A. Salvaggio, Thomas Sheehan, Philippe Sollers, Nadine Trudeau, Isabella Vay

Directeur artistique
Gianni Caccia

À l'étranger
Bureau de Paris: Fulvio Caccia, tél.: 43.66.48.68

Correspondants
New York: Paolo Spedicato, Giose Rimanelli,
Paris: Giancarlo Calciolari,
Toronto: Domenico D'Alessandro,
Los Angeles: Pasquale Verdicchio

Correction
Michel Rudel-Tessier, Jane Cormack

Photographes
Massimo Chiaradia, Barbara Claus, André Clément, Donigan Cumming, Robert Del Tredici, Martine Doyon, Gilbert Duclos, Josef Geranio, John K. Grande, Jean-François Gratton, Roy Hartling, Brigitte Kohl, Michel Lambeth, Pierre Molinier, Ginette Prince, Maurizio Rossi, Alexandre Sipos

Remerciements
Céline Villeneuve, Jean-Benoît Cyr

Publicité/Abonnements
Josée Bellemare, 3575, boul. St-Laurent, bureau 405, Montréal, QC, Canada H2X 2T7 tél. et fax: (514) 847-1593. Envoyer les abonnements à Vice Versa, C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9

Production
Denis Martineau

Infographie
Josée Lalancette

Photogravure
Quadriscan, tél.: (514) 277-6022

Impression
Imprimerie d'édition Marquis Ltée tél.: (514) 248-2273

Distribution
LES MESSAGERIES DYNAMIQUES (Québec) tél.: (514) 332-0680.
CMPA, Ouest canadien et Maritimes, tél.: (416) 362-2546
DIFFUSION PARALLÈLE (en librairie) tél.: (514) 434-2824.
Envoi aux abonnés: Château des Lettres, tél.: (514) 276-2493.
Dépôt légal: Bibliothèque du Canada et du Québec. Quatrième trimestre 1993. Courrier de DEUXIÈME classe. Envoi de publication – Enregistrement No 6385. Envoyer tout changement d'adresse à: Vice Versa, C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9. La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans le magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Vice Versa bénéficie de subventions du ministère de la Culture du Québec et du Conseil des Arts du Canada. Vice Versa est membre de la SODEP et du CMPA. Il est indexé dans POINT DE REPÈRE et dans CANADIAN PERIODICAL INDEX. Vice Versa n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les documents non publiés ne sont pas rendus. Vice Versa n'accorde par d'honoraires pour les textes qui ne sont pas expréssemment commandés par le comité de rédaction

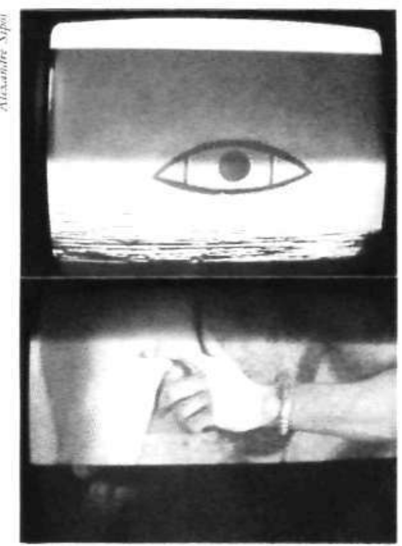
sommaire 43

Magazine transculturel • Rivista transculturale • Transcultural magazine

Martine Doyon



Alexandre Sipos



Martine Doyon





Coup d'épée dans l'obscurité or the art of photography from A to B and back again

ART CONCEPTUEL, ÇA VOUS DIT QUELQUE CHOSE? MOI, PAR MOMENTS, ÇA M'ESSOUFFLE. N'allez pas croire que je sois asthmatique, c'est plutôt l'air du temps qui semble vouloir obstruer mes poumons. En fait, ce n'est pas tellement l'art conceptuel (admirable dans plusieurs cas) comme «l'air conceptuel» qui m'énerve, particulièrement tout le discours qui lui est associé au Québec. Sans discours plus de concept, sans concept plus d'art, pourtant l'art n'est pas nécessairement dans le discours. Je serais même porté à croire qu'une certaine forme de discours puisse être nocive pour l'art. Le discours peut accompagner l'art, l'ouvrir mais non pas l'asservir. Enfin. C'est un peu pour ces raisons que nous vous présentons dans ce numéro une série de portfolios d'artistes ayant choisi comme médium la photographie. La technique photographique constitue une façon de s'approprier des portions du réel, voire dans certains cas d'intervenir sur la réalité. Ces fragments du réel vous seront présentés sans discours pour les soutenir. À vous d'improviser.

Les genres qui se côtoient dans les pages suivantes sont souvent très différents: de l'installation photo à la photographie sociale il y a tout un monde. Certaines photos offrent une série de fragments, d'éléments pouvant nous aider à recréer une multitude de petites histoires. Ces photos renvoient à des émotions facilement assimilables par le spectateur qui n'a qu'à puiser consciemment ou inconsciemment dans ses souvenirs. Il s'agit, comme chez Proust, de réveiller des fragments de mémoire qui nous permettront d'élaborer des scénarios complets ou partiels. La photo d'une petite fille assise dans un escalier («Matane», 1967) de Michel Lambeth, constitue une somme du genre. On peut contempler cette photo indéfiniment. Chaque élément, chaque particule de bois, de laine représentant le plancher et les vêtements sont des déclencheurs pour notre mémoire. Ils réussissent à mettre en scène des bruits de frottements, des odeurs particulières que nous avons déjà enregistrés. C'est peut-être pourquoi, après un certain temps, l'image de la photo s'inscrit de façon indélébile dans notre mémoire. Le même phénomène se produit avec les photos de Gilbert Duclos. À la vue de ses images notre «conscience cinématographique» se met à l'œuvre. De leurs côtés, ce n'est pas à des scénarios que nous renvoient les portraits de Robert Del Tredici et de Donigan Cumming, ce sont plutôt à des moments de troublante intimité, à des univers privés. Des vies entières sont convoquées par l'intermédiaire de l'appareil. L'objectif semble transpercer la conscience du sujet. Dans le cas de Cumming, cela devient presque insupportable.

Dans un autre cadre, le travail esthétique de Jean-François Gratton et de Josef Geranio nous plonge dans un état de contemplation. L'exaltation de la vie que ces photos suggèrent nous bouleverse inévitablement même quand cette exaltation passe, paradoxalement, par la mort. Les qualités plastiques du travail de Geranio («Light and Spirit. Upon God's Flesh») nous permettent de parler d'un style néo-renaissance. Ces portraits évoquent l'esprit du corps, la chair est transpercée de lumière, le corps n'a plus de support, il est évanescent. Par opposition, les photographies de Gratton baignent dans la couleur vive, elles semblent tout à la fois fluides et solides. Dans les deux cas, le corps est insaisissable.

Si la chair disparaît dans l'objectif de Geranio, elle devient matière brute dans les photographies de Martine Doyon. S'inspirant de la Genèse, elle tente de mettre en images la création. Le résultat donne un univers saisissant où la superposition réussit à créer un climat mystérieux, mythologique.

Sous une facette plus intimiste, le travail de Barbara Claus, d'André Clément et de Ginette Prince invite le spectateur à franchir les portes d'un univers intérieur très personnel où tout est fragile, précaire. Enfin, on assiste, chez Massimo Chiaradia, à la déconstruction du personnage et de la perspective. Cette ombre vivante qui descend un escalier tient à la fois du cubisme et de l'expressionnisme. De son côté, Brigitte Kohl fixe sur pellicule des reflets d'objets. Sans aucun artifice technique, elle parvient à créer, à partir de reflets dans l'eau, des «aquarelles» impressionnistes témoignant ainsi de la parenté entre la peinture et la photographie.

Pour conclure cette courte introduction, je dirais, contrairement à Roland Barthes, qu'il n'est pas nécessaire de rationaliser son «itinéraire» dans la photo pour maximiser son plaisir. À mon avis, le hasard et l'intuition devraient être les guides du regard. En fait, il s'agit bien là du plaisir de l'art, d'un de ses aspects ludiques. Il faut prendre plaisir à regarder, décoder l'œuvre. L'équation est relativement simple: plus on prend plaisir à regarder plus on veut regarder, s'enfoncer dans l'œuvre.

Denis Martineau

MUSIQUE POUR LE CORPS

IL Y A DES COMPOSITRICES QUI, depuis quelque temps, cherchent à récupérer une certaine idée de musique nouvel-âge — c'est-à-dire que la musique puisse stimuler favorablement notre corps et notre esprit en favorisant la naissance d'une sensation de bien-être — aux adeptes qui l'ont transformée en une sorte d'affreuse tapisserie sonore.

L'américaine Ellen Fullman est l'une d'elles (avec Pauline Oliveros et la Française Éliane Radigue): elle vient tout juste de faire paraître un disque compact, *Body Music*, pour l'étiquette new-yorkaise XI.

Six compositions, tirées de la série de performances *22 Songs*, pour ce que la compositrice même a baptisé *The Long String Instrument*, un instrument constitué d'environ 80 cordes métalliques d'une longueur de 25 mètres: Fullman et ses compagnons, Scott Lehman et Danièle Massie, parcourent l'instrument dans son entièreté ou en jouent seulement des sections, en pinçant les cordes avec leurs mains ou à l'aide de petites spatules de bois utilisées en guise de plectres, ou encore en appliquant aux cordes mêmes des fils de matériaux différents qu'ils font glisser le long de l'instrument, etcetera.

«Mon intérêt pour la musique, dit Fullman, a commencé quand j'ai découvert la résonance des matériaux que j'utilisais pour mes sculptures.» De l'idée de la sculpture (le *background* de la compositrice) comme musique, à celle de la musique comme sculpture, le pas a été court. «Je suis arrivée à la conclusion que l'harmonie est "dimensionnelle".»

Dans *Body Music*, le son est concret, palpable, physique: organisé presque exclusivement en grappes et cascades de notes, et agréablement statique, de cette même staticité dont LaMonte Young parle comme «provenant de la terre d'Amérique».

Le langage d'Ellen Fullman est minimaliste (mais il n'est certainement pas le même que celui parlé par Steve Reich ou Philip Glass ou encore John Adams), envahi par un calme et une quiétude extrêmement riches, absorbé d'une profondeur quasi religieuse.

(XI Records/Experimental Intermedia, 224 Centre Street, New York, NY 10013)

Fabrizio Gilardino

Orson Welles at Boston Symphony Hall 1975 / Robert Del Tredici

Robert Del Tredici

est un photographe américain qui vit à Montréal. Son dernier livre est *Bombensicher: The Atomic Photographers Guild* (Munich, 1991). Il a exposé au Canada, aux États-Unis, au Japon, en Grande-Bretagne, en Allemagne, en Finlande, en Russie, en Hollande et en Autriche.



LIBERA NOS

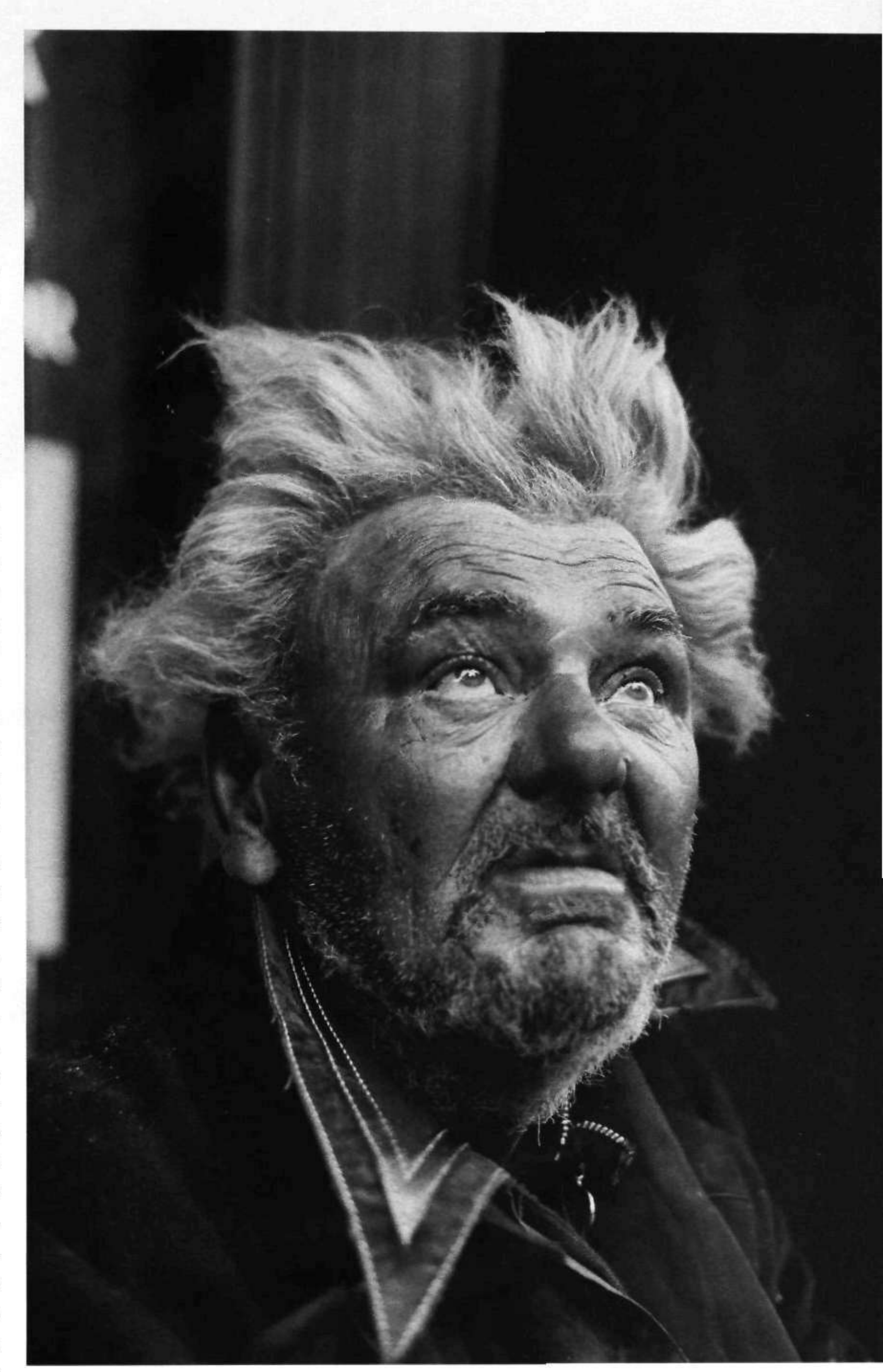
Si scrive sulla luce, superveloci, la carta è lontana: tutto può sparire in un istante, disperdersi nell'universo.

On écrit sur la lumière, super-rapide, le papier est loin: everything can disappear in a second, lost in the universe. Il y en a qui savent, parmi nous, qu'il ne s'agit que d'un début, le début d'un développement infini, infinito. Pourtant ils oublient, sans quoi il leur serait impossible de vivre la vie de chaque jour. La masse est plongée dans l'indifférence car nous ne les connaissons pas tous, ces gens qui vivent autour de nous. Puis, d'un seul coup, la mort saisit trente mille de nos contemporains dans la région des Indes, où la vie est très dense. Le mystère est là, dans le *micro* comme dans le *mega*. Si l'univers est un mystère, dites-moi comment la politique, qui est l'art de faire vivre les hommes en société, pourrait-elle être facile? Le poète se demanda justement s'il est possible de faire avec des individus malheureux une société heureuse. Ha ragione, ci vuole altro. Our politicians should be again like the first philosophers, the wisemen, visionnaires as in the ancient times. Capables, pas de tromper avec la voix, les images, la propagande, comme l'ont fait tous les leaders politiques de la modernité à partir de Cromwell, mais de donner un sens à la vie entière. Par contre, quand ils ne sont pas des bandits, ils sont partout des ignorants, des mauvais comptables, des vendeurs de petits rêves d'une éternelle, d'une universelle «casetta in Canada». La vision réaliste que nous offre le pouvoir économico-politique depuis trop longtemps est la plus irréaliste qui soit. L'imagination peut nous en libérer et même ceux qui semblent indifférents sont déjà fatigués et prêts à quitter le Titanic.

Hier, en visitant avec des amis une volumineuse exposition artistique, on disait que les choses les plus intéressantes dans ces salles étaient souvent les surfaces des murs, les trous du plafond, l'éclairage... L'art n'est pas toujours encadré, bien sûr. Ce qui a été capturé par les institutions, enfermé sous toute forme connue devrait être libéré. Mais nous devrions aussi apprendre à voir l'autre art, celui qui est libre dans la vie pour commencer à lui donner un sens, à la vie.

Lamberto Tassinari

New York portrait 1980 / Robert Del Tredici



Bum ob the Bowery 1979 / Robert Del Tredici

Dazibao

Depuis 1980, DAZIBAO se consacre uniquement à la diffusion de la photographie actuelle. Poursuivant son objectif d'offrir des services de qualité aux artistes, une campagne de financement sera lancée sous peu, à la mi-novembre. Grâce à la générosité de l'artiste québécois réputé CHARLES GAGNON, des affiches d'une de ses œuvres seront vendues et les acheteurs courront la chance de gagner l'original: un diptyque photographique noir & blanc de grande dimension et de grande valeur. Pour encourager DAZIBAO, qui aime la photo...: (514) 845-0063.

LETTRE DE **PHILIPPE SOLLERS** À L'ITALIE

Le roman contre le déluge des falsifications

PROPOS RECUEILLIS PAR

GIANCARLO CALCIOLARI

Philippe Sollers est né à Bordeaux. Son premier roman, *Une curieuse solitude,* publié en 1959, a été salué à la fois par Mauriac et par Aragon. Il reçoit en 1961 le prix Médicis pour *Le Parc.* Il fonde la revue et la collection *Tel quel* en 1960. Puis la revue et la collection *L'Infini,* en 1983. Il a publié une vingtaine de romans, dont le dernier, *Le Secret,* est en nomination pour le prix Goncourt 1993. Notre correspondant à Paris, Giancarlo Calciolari, a rencontré l'écrivain français à quelques mois de la parution de la traduction italienne de son livre, *Le Secret.*



Vice Versa: Si on regarde les dernières décennies d'histoire italienne on pourrait dire que ce pays est un cas emblématique de la crise des sociétés occidentales. surtout en ce qui concerne les méfaits de l'information. Pensez-vous que l'écrivain ait encore une tâche politique, à l'aube du troisième millénaire, en Italie et ailleurs?

Philippe Sollers: Un romancier s'engage complètement dans son époque et notre époque est particulièrement passionnante pour qui perçoit le sens de l'énorme falsification de l'information perpétrée en ce siècle. Je passe mon temps à dire que je n'invente rien quand je parle de banques de sperme, de trafic d'organes. Le romancier peut agir puissamment par ses écrits sur des réalités données telles, mettons, les archives du Vatican ou du Kremlin, parce que le roman c'est l'action — littéralement — portée sur l'occultation ou la falsification de l'ensemble de l'information. Le roman est donc une tentative de rétablir une lisibilité correcte de l'histoire malgré un déluge de falsifications. À ce propos, et revenant à l'Italie, le cas Andreotti me paraît miraculeux en quelque sorte...



Photo: Jacques Sassier / Gallimard

V.V.: Justement, comment a été accueilli votre dernier roman *Le secret* en Italie?

P.S.: Dès sa parution les journaux italiens ont commencé à publier des articles assez défavorables au livre, en disant que c'est inadmissible qu'un Français ait sur l'Italie une vision aussi supérieure, imaginaire, une vision d'autorité.

Comme si j'avais inventé une Italie imaginaire et comme si j'avais sous-entendu à tout ce que le livre comporte comme renseignement, information et développement de pensée, l'existence, la montée, l'irradiation globale de la mafia. Alors que les informations sur la mafia sont de plus en plus diffusées et accessibles. Je crois plutôt que le fait que ces opinions se trouvent dans un roman français est douloureux et insupportable...

V.V.: Est ce que vous avez réagi à ces critiques?

P.S.: J'ai reçu à Paris la visite de journalistes italiens. Ils m'ont demandé si j'allais assez souvent en Italie «Oui, ai-je repondu, deux fois par an depuis vingt-cinq ans. Donc vous voyez un peu...»

«Parlez-moi de Stendhal...!» a été leur réplique.

«Bien volontiers, Stendhal en Italie c'est un sujet extrêmement intéressant, j'en ai parlé dans mes livres, dans *La fête à Venise* par exemple... Voyez-vous, ce qui est aussi intéressant c'est de parler de l'Italie d'aujourd'hui, de ce que se passe dans l'Italie de la fin du XX[e] siècle...»

«Non, non, non. Parlez-nous de Stendhal!»

V.V.: Parlez-nous plutôt d'aujourd'hui! Qu'est-ce qui vous frappe le plus en cette Italie fin de siècle?

P.S.: Je l'ai mentionné auparavant: l'inculpation de Belzébuth... Belzébuth, vous le savez, c'est le nom un peu tendre et un peu amusé — un peu inquiétant aussi — que les Italiens ont donné à l'*onorevole* Giulio Andreotti, quasiment maître de la politique italienne au cours de ces derniers quarante ans. Une présence constante aux plus hauts niveaux de l'État et dans toutes les conférences internationales. On dit qu'un nombre considérable d'affaires (en quarante ans!) ont transité par le sommet de l'État en complet accord, même quand il s'agissait d'assassinats, avec la mafia de base. Voilà , l'information est donnée par les médias italiens et elle ne surprend pratiquement personne. Toutefois les commentaires, l'analyse vous ne les avez jamais. Vous avez l'information et vous avez la caricature de Belzébuth. C'est tout. Les Italiens participent de ce déballage permanent que suppose tout ce qu'il y a dans le livre: le secret, c'est à dire la Loge P2; le Banco Ambrosiano et Roberto Calvi, son président, pendu sous un pont de Londres avec des cailloux dans ses poches (signature classique de la mafia); Michele Sindona empoisonné avec du cyanur dans le café; Jean-Paul II qui échappé à quelques centimètres près à une balle; la CIA toujours dans le coup...Vous commencez à avoir le sentiment d'un film et si, pour en sortir, vous décidez d'analyser les choses, alors tout fourmille et devient merveilleux. Il faudrait produire le retournement de l'histoire et donc de l'information. Mais à ce moment-là on se trouve, en Italie, devant des journalistes qui ont pendant des années et des années écrit et vendu certaines choses et qui veulent bien continuer à faire du sensationnel dans l'information, qui ne sont pas tout à fait disposés à revenir sur un travail de quarante ans.

V.V.: On peut dire que dans votre roman la lettre de l'agent secret arrive vraiment à destination?

P.S.: La lettre, la note de l'agent secret arrive à destination. Elle a été estampillée, vérifiée, contrevérifiée, elle porte des tampons de toutes les administrations, de toutes les autorités qui l'ont examinée. Et à la fin du livre, le narrateur qui a été mis à côté, soupçonné par ses supérieurs hiérarchiques d'en savoir trop long et surtout d'une façon qui ne correspond pas à sa position hiérarchique dans l'ordre du renseignement, est en quelque sorte réintégré dans l'opération globale des services secrets du Vatican. L'opération se passe à Rome, Rome vaticanesque, et donc la note est bel et bien arrivée à destination. Ce qu'il y a, c'est que le lecteur ne sait pas ce qu'il y a exactement dedans. Il sait que l'information qu'elle comporte était exacte à un moment où personne ne la possédait. Il sait donc qu'il doit y avoir au moins une information sur l'attentat prévu contre le pape le 13 mai 1981, à telle heure, place Saint-Pierre à Rome, par un Turc, et le réseau qui éventuellement le manipule. Donc, il y a au moins cette information. Mais il y a douze lignes: en douze lignes on peut dire beaucoup de choses. Alors, évidemment, le roman compte sur le fait que ces douze lignes-là ne sont pas publiées, elles sont observées de l'extérieur. Le narrateur décrit les effets que cette note produit, et ensuite tous les effets étant produits on va passer à un autre cycle de faits.

Donc, c'est une note qui produit des effets. Une lettre détournée c'est en effet quelque chose qui a de l'influence sur le pouvoir. Donc c'est ça en forme globale: le fait que l'écrit a une façon discrète, sous-jacente, très opératoire. Voilà ce qui serait intéressant: réanalyser les derniers quarante ans d'histoire de l'Italie à la lumière de ces événements considérables. ■

Giancarlo Calciolari détient un diplôme en psychologie de l'Université de Padoue. Il vit à Paris depuis 1985.



La photographie, ou l'oubli du monument



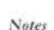
Famil!e St-Laurent, Saint-Nil, Matane, 1964 (ANC PA147441) / Michel Lambeth

BARTHES L'A DIT À SA MANIÈRE, la photographie participe à l'effacement ou à l'éloignement généralisés du monument dans nos sociétés: «Les anciennes sociétés s'arrangeaient pour que le souvenir, substitut de la vie, fût éternel et qu'au moins la chose qui disait la Mort fût elle-même immortelle: c'était le Monument. Mais en faisant de la Photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de "ce qui a été", la société moderne a renoncé au Monument[1].»

Toutefois la photographie, témoignage de l'objet perdu, d'une présence qui fut, d'un accomplissement, garde tout de même quelque chose du «monument». Du «cela a été» au «c'est ça», ce témoignage se rejoue sous l'effet du saisissement, de ce qui (affect, mémoire) vous «point» devant la photographie, et vous retient jusqu'à l'hallucination. Si c'est là un «monument», on voit à quel point il est précaire. Et son caractère absolument privé empêche sans doute qu'on y voit autre chose qu'un... document.

Pauvre photographie, menacée d'être «déconstruite», livrée à l'impérialisme du discours théorique, avant même d'avoir une existence assurée comme objet et comme figure! Il y a en effet une extraordinaire convergence (pour ne pas dire complicité) entre différents discours critiques pour convenir qu'au fond, la photographie est une chose de peu de sens, une «image précaire». Jean-Marie Schaeffer, auteur d'un livre récent qui porte ce titre[2], résume assez bien cette position: la photographie est un événement/avènement fragile, sur lequel il n'y a pratiquement rien à dire... Voilà peut-être la «monumentalisation» la plus insidieuse, celle qui, par le discours de l'ineffable, exclut un objet de la sphère du sens. Entre ce trop peu et le trop-plein de ceux qui veulent y lire le signe de transformations sociales, par exemple, la photographie reste en attente d'un regard critique qui verrait en elle autre chose qu'un simple prétexte — entre le silence réservé aux grands malades et le babil de ceux qui ont l'outrecuidance de penser que seul leur discours peut faire exister les choses. ■

Régis Durand



Notes

1. *Roland Barthes,* La Chambre claire, *Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 146.*
2. *Jean-Marie Schaeffer,* L'Image précaire. Du dispositif photographique, *Paris, Le Seuil, 1987.*

Ce texte est un extrait de *«Déconstruction et distance critique: documents et monuments dans la photographie»*, publié par Optica à l'occasion du colloque *La Photographie en tant que document vulgaire,* Montréal, 26-28 février 1988.

Famille St-Laurent, Saint-Nil, Matane (Québec) 1964 (ANC PA 147437) / Michel Lambeth

Michel Lambeth

(1923-1977) était l'un des photographes canadiens les plus connus. Même s'il a travaillé parfois pour des magazines *(Life, Canadian Forum, Toronto Star, Canadian Architect, Star Weekly)*, Lambeth s'est toujours consacré à créer ce que lui même avait appelé «un document personnel», une espèce de journal photographique de Toronto.

Il a exposé à Toronto, Ottawa, Edmonton et, à l'étranger, à Paris, Melbourne, Washington, Bordeaux, Osaka, Avignon et New York. Collection du Musée canadien de la photographie contemporaine/Canadian Museum of Contemporary Photography, Ottawa. Avec la permission de Mme Dorothy Lambeth et des archives publiques du Canada.

«Le vocabulaire photographique de Lambeth s'inscrit résolument dans la tradition de l'humanisme documentaire. Lambeth était redevable à Cartier-Bresson, Kertesz et Doisneau de lui avoir montré la voie. Il est cependant dangereux de greffer le nom d'un photographe à celui de ses prédecesseurs et de laisser supposer une influence en ligne directe. Lambeth puisa son inspiration et sa nourriture de sources variées et très étendues. Dans un même poème, il rendit hommage à Brancusi, Modigliani, Octavio Paz et Brassaï. Il avait besoin de pareille stimulation en raison de son éclectisme; le style de Michel Lambeth ne saurait toutefois expliquer à lui seul les qualités durables de son œuvre. Sa conscience sociale, sa tendance à l'introspection et son goût pour l'insolite dans la vie témoignaient de sa compassion, de son sens de la solidarité et de son sens de l'humour.»

Michael Torosian

Marché Saint-Laurent, Toronto, 1957 (MCPC 68-3784) / Michel Lambeth



Shooting Heroin, Toronto, 1969 (ANC PA147438) / Michel Lambeth



Jardins Allan, Toronto, 1957 (MCPC 65-3023) / Michel Lambeth

Mutation technologique
et crise économique de l'occident

JACQUES ROBIN

À L'ŒUVRE DEPUIS TROIS DÉCENNIES dans les pays développés, une formidable mutation technologique est subie sans qu'en qu'en général les fondements en soient bien saisis. Depuis les débuts du néolithique jusqu'au milieu du 20e siècle, on ne connaissait et on n'utilisait que deux des caractéristiques de la matière: sa masse et son énergie. Pour «mettre en forme» la matière, créer des objets et faciliter les conditions de vie, les hommes ont utilisé jusqu'à la fin de ce siècle des sources énergétiques de plus en plus puissantes. Or la nature recèle une troisième dimension fondamentale: l'information, mise à jour au milieu du 20e siècle. Depuis cette période, scientifiques et techniciens ont été capables de saisir et de mesurer cette grandeur physique, le «bit», dont Shannon a fait la théorie, de la stocker, de la «computer», de l'introduire en commande dans le milieu artificiel des machines et des artefacts. La nature de tout le progrès technique s'en trouva transformée.

En effet, les technologies issues de cette nouvelle connaissance (ainsi l'informatique, la robotique, les télécommunications, les biotechnologies) apportent des performances éblouissantes (pour calculer, modéliser, commander les systèmes énergétiques traditionnels), des avantages évidents (productivité et miniaturisation ininterrompues, consommation minimale d'énergie, nouvelles règles de partage, nouveau rapport au temps, nouvelle alphabétisation...). Or l'on ne prit pas garde à l'une de leur spécificité essentielle: éliminer à grande échelle et en continu la part de l'acte humain dans la production des biens et des services.

Nous sommes ainsi en train de passer avec rapidité d'une société à base énergétique où le développement de l'emploi suit la croissance quantitative des biens à une société informationnelle, automatisée à une échelle toujours plus grande, productrice de biens et de services que l'on ne sait pas répartir. Par là même, nous entrons dans une «économie» entièrement nouvelle, dominée non plus par la semi-rareté mais, dans beaucoup de domaines, par la reproductibilité à faible coût des biens et services. Les ratios dominants deviennent obsolètes: productivité marginale, PNB, plein-emploi, niveaux d'inflation et de taux d'intérêts, rôle des investissements matériels... Surtout, la progression du non-emploi conduit à une «société divisée» en groupes sociaux de plus en plus inégaux devant le niveau de vie avec le cortège de misères et de violences que cette disparité entraîne.

Il n'est pas vrai, pour les pays développés, que nous soyons entrés dans une troisième révolution industrielle: nous glissons à toute vitesse dans un système chaotique où La-Croissance quantitative, non seulement ne secrète plus d'emplois, mais accompagne leur destruction aussi bien dans les secteurs agricoles et industriels que dans celui des services.

On conçoit que les responsables de nos sociétés, les économistes, les industriels, soient pris à contre-pied.

METROPOLIS

Non ho campagne da cantare
nè da vedermici vivere; ma graffiti
schizofrenici, in questa città
forse mia...
"Life's a bitch and then you die"
"Zep was here"
"This is not a sign!"
altrettanti messaggi cifrati
in questa città forse mia
ove si piantano imbalsamati
alberi metropolitani
di gelata linfa e nodosi steli...
Soccorrimi se vuoi
mentre scrivo parole in prestito
d'inchiostro sempre nero.
E poi, a chi giova?
Tanto non so cantare io...

Sammy Benamede

Les faits s'amoncellent pourtant avec éclat: l'Europe assiste, parfois par bonds successifs mais toujours dans la même direction, à la montée du nombre des sans-emplois: plus de trois millions aujourd'hui en France, en Angleterre, en Allemagne réunifiée, trois pays qui passent pour conduire de manière différente leurs approches du marché et du social. Les taux de chômage en Espagne, en Italie, en Grèce varient entre 14 et 20%. Au total, de 1970 à 1990, le chômage officiel est passé dans la CEE de 2,4 à 16 millions de personnes (soit 10% environ de la population active). Les prévisions les plus fiables prévoient dans la CEE 19 millions de Chômeurs fin 93 et 24 millions fin 94.

Les USA ont beau manipuler le dollar et multiplier les petits boulots, ils atteignent les 10 millions de chômeurs. Les «nouveaux pauvres» démunis d'assistance sociale y sont plus de 30 millions. Le Canada suit un même chemin.

Au Japon, seuls une comptabilité particulière, le statut infériorisé de la femme, la précarité économique des sous-traitants industriels, la mise à l'écart (mais à l'intérieur des entreprises) des cadres vieillissants permettent d'afficher des pourcentages d'emploi supérieurs à ceux des autres pays industrialisés.

Examinons les données sous un autre angle: le progrès des technologies informationnelles ne s'arrêtant pas, on apprend, sans surprise pour nous, que General Motors, IBM, Boeing, United Technologies, mais aussi Philips, British Telecom, Usinor, Peugeot, Renault, Fiat, Hœchst ou Mercedes et des centaines d'autres firmes s'emploient à des «restructurations», ce qui veut dire en clair la suppression d'emplois par milliers, voire par dizaines de milliers. Et pour demain, dans les services, les secteurs de la banque, des assurances, des agences de voyage, etc. une même évolution se dessine.

Tentons encore une approche des faits plus «générale»: dans le monde occidental, en trente années, la durée du travail a diminué d'environ un tiers et pendant ce temps la production a plus que doublé.

Certes, il y a des pauses dans la chute

effrénée vers le sous-emploi: certains secteurs se réindustrialisent et l'indice du chômage baisse pour un temps; une innovation marquante peut «revigorer» une branche professionnelle et l'on exalte alors l'économie de marché... jusqu'à la prochaine vague de licenciements. Dans la situation où nous nous trouvons, des décisions économiques et financières de circonstance peuvent faire illusion: manipulations monétaires, desserrement de contraintes étatiques et technocratiques, dérégulations, primes à la mondialisation des entreprises... Elles ne feront qu'un temps. Tout porte à croire au contraire que le remplacement du travail humain par la machine informatisée ne fera que s'accentuer.

En effet, depuis 1988-1990, on assiste à l'arrivée d'une seconde vague d'outils plus sophistiqués: logiciels performants, banques de données puissantes, télécommandes de conception et de production, systèmes experts, capteurs de tous ordres, messageries électroniques, télécopie, cartes sélectives à puce... qui met en réseau aujourd'hui des effets généraux de régulation et de synergie; ces outils rationalisent la gestion, la prévision et la prospective. Aussi, l'expulsion des cadres et des agents de maîtrise hors du circuit actif de l'économie, déjà perceptible dès 1991, ne peut que s'aggraver dans le système d'économie productiviste de marché.

Pensons à «l'œuf de Christophe Colomb»: au lieu d'explications obsolètes et ésotériques, tenons-nous à l'évidence: la nature du progrès technique informationnel fait éclater les vieux schémas. La formule d'Helmuth Schmidt est fausse: les investissements d'aujourd'hui ne représentent pas les emplois de demain. Les surplus de productivité, loin de contribuer à l'amélioration des conditions de vie sous forme de salaires, d'emplois ou de réduction du temps de travail, alimentent en priorité, dans notre économie de marché généralisée, l'investissement pour de nouveaux gains de productivité au détriment de la main-d'œuvre chassée de plus en plus de l'appareil productif.

La résistance des mentalités

Le «développement» — qui n'est pas la croissance — s'en trouve mis en cause. Ces données qui s'accumulent se heurtent à une incroyable résistance des mentalités.

On peut comprendre que dans les années 1970 les responsables aient tenté de trouver des explications à la montée du sous-emploi en utilisant les schémas orthodoxes: pour le monétariste il s'agissait du dérèglement monétaire et financier entraîné par les incohérences de la mondialisation et l'internationalisation des capitaux; pour le keynésien, l'erreur tenait à l'absence d'une relance cohérente et concertée des pays industrialisés; le marxiste avait, à cette époque, sa réponse toute prête: c'était la preuve d'une crise profonde du capitalisme monopolistique et bancaire; d'autres faisaient valoir en Europe les rigidités socioculturelles de l'État-providence et les charges exagérées des dépenses sociales; les théoriciens de la régulation mixaient ces diverses explications. Certes toutes ces explications ont une part de vérité; mais l'important c'est la toile de fond d'une nouvelle nature du progrès technique. Or personne ne mettait en cause la montée du formidable impact des technologies informationnelles, si

l'on excepte un certain nombre de chercheurs comme René Passet et Jacques Ellul en France, Hermann Daly aux USA.

Mais dans les années 1980 et en ce début des années 1990, comment tolérer que les chroniqueurs économiques qui tiennent le haut du pavé dans les médias s'aveuglent et nous aveuglent à ce point? Ils se contentent comme argument de dénoncer «la faiblesse générale des économies occidentales» et «de déclencher le tonnerre sur ceux qui mettent en avant le rythme de l'évolution technologique» (Fabra, *Le Monde*).

Quant aux politiques qui jouent leur réélection à court terme sur la courbe du chômage, ils s'en tiennent à l'explication d'une troisième révolution industrielle en cours d'établissement et tiennent un discours analgésique selon lequel dès que les technologies informationnelles auront été bien intégrées dans la production, l'échange et la consommation, nous retrouverons le plein emploi.

Traitement social du chômage, traitement économique, nettoyage des listes, petits boulots, emplois de proximité, tout est tenté. L'on dévoye même la solution du «partage de la durée du travail» en caricaturant ce qu'elle représenterait de cohérent à la condition qu'elle s'insère dans une autre perspective que celle d'un bricolage à court terme.

Ce n'est que récemment et notamment à la conférence de Copenhague des 21 et 22 juin 1993, que des chefs d'État des douze ont parlé de la capacité des nouvelles technologies de détruire l'emploi. Après la faillite absolue, dans les pays de l'Est, de l'économie planifiée centralisée et du capitalisme d'État, les «vainqueurs» occidentaux, appuyés sur l'économie du marché étendue à tous les domaines de la vie et sur l'argent-roi devenu marchandise spéculative pensaient l'histoire finie. Le progrès technique, fruit de la curiosité et de l'innovation humaines, ne leur laissera aucun répit et accentuera encore l'exclusion de l'acte humain du processus de production. Et nous n'avons pas encore parlé ici de la nécessité de prendre en compte les conditions d'un «développement soutenable» pour stopper la dégradation écologique de notre planète.

Les chercheurs et les penseurs sont eux aussi à court d'explication. Après avoir repris la théorie des cycles longs de l'économiste Kondratiev pour expliquer la crise économique actuelle; réaménagé les travaux de Joseph Schumpeter sur le rôle de la technique et de sa diffusion; réactualisé les travaux de l'historien des techniques Bertrand Gille (pour déboucher sur le terme vague de «révolution de l'intelligence»), ils restent finalement sans explication sérieuse sur la mutation actuelle. Il leur manque l'essentiel: accepter que les technologies informationnelles conduisent à un ordre économique, social et culturel inédit, en rupture avec les transformations précédentes et par là-même transforment le concept et les pratiques du «développement».

Il leur faut accepter une réalité révolutionnaire: La Croissance quantitative dans les pays industrialisés augmente certes le nombre de biens et de services, mais elle accroît en même temps le nombre des exclus d'emploi!

Ces résistances des mentalités, ces alibis utilisés par des esprits compétents traduisent le désarroi devant des modes de répartition de biens et de services devenus «abondants».

Pendant des millénaires, l'économie s'est vécue comme une activité de transformation et de gestion des ressources utiles et rares que la nature offre aux hommes en vue de satisfaire leurs besoins vitaux: se nourrir, se vêtir, se loger, se transporter... Sa réussite a été considérable, surtout en Occident.

Voici plus de deux siècles, impressionné par le succès de la physique newtonienne, une pensée économique à prétention scientifique s'est érigée en système. Pour quantifier leur démarche, les économistes ont évacué les données concernant les besoins qualitatifs des hommes et l'existence même de la nature: ils ont transformé les premiers en marchandises évaluables en argent et ont tenu la nature pour une pourvoyeuse de biens libres, gratuits, non menacés d'épuisement.

À plus d'un siècle de nous, l'installation généralisée en Europe et aux USA du système industriel et marchand, conforté par les succès de la technoscience, fascina les spécialistes de l'économie et les décideurs politiques. Confondant les moyens et la fin, ceux-ci considérèrent à partir de ce moment l'économie comme déterminante en dernier ressort, comme critère suprême des orientations et des décisions pour le développement des sociétés humaines.

Le répit semble terminé. Tout d'abord la nature se révolte. Devant l'ampleur des dégâts occasionnés par les techniques humaines, qui mettent aujourd'hui en danger la question même de l'habitabilité de la Terre et de sa «gouvernabilité» (Ignay Sachs), l'économie de marché est mise en demeure de faire une place au «développement soutenable» pour protéger le renouvellement des ressources naturelles et l'équilibre de la Biosphère.

D'autre part, les économistes sont dans le même temps pris à contre-pied par l'irruption des technologies informationnelles dans les processus de production des biens et des services: devant l'expulsion grandissante des hommes hors du travail, ils sont contraints d'enregistrer la rupture de la fixité du lien entre revenu et emploi et à sortir des schémas linéaires traditionnels: «travail/emploi -> allocation». Devant la reproductibilité à faible coût des biens et des services en quantité quasi illimitée, les économistes sont sans réponse sur les modalités de répartition: formés à l'optimisation de la gestion de biens rares ou semi-rares, les voici désarmés face à des biens abondants.

La réflexion n'est pas simple, car elle met en scène la place du travail dans la société, les conditions du choix des productions et du mode de partage des richesses créées. Le nœud gordien est celui-ci: comment relier les modalités du partage du travail et du partage des richesses et des revenus?

Nous avons à donner des réponses à des questions décisives: comment faire jouer les interactions entre la réduction de la durée du travail et la productivité? Comment arbitrer entre la dimension de la rationalité économique du marché et la dimension des activités non marchandes? Comment permettre un véritable développement, c'est-à-dire complexifiant et non unidimensionnel capable d'intégrer la culture dans ses finalités.

Telle est bien la toile de fond, mais gardons-nous d'une explication univoque, même si elle est essentielle. Nous savons que la mutation technologique est précipitée par d'autres réalités de notre monde complexe, d'où le trait foudroyant de la montée du chômage aujourd'hui.

Ainsi en est-il de la mondialisation de l'économie de marché, programmée par la finance et les firmes transnationales qui accélère la crise par une double impulsion:

— d'une part, le différentiel des coûts salariaux et écologiques des pays producteurs non occidentaux favorise le non-emploi dans les pays européens par le jeu des délocalisations des filiales des entreprises occidentales. Les salariés misérables, les préoccupations écologiques inexistantes, les régimes politiques mafieux permettent alors le profit à court terme (et à courte vue) des industriels et financiers occidentaux, mais ils accélèrent par la bande la mise à pied des travailleurs européens;

— d'autre part, la montée très rapide de la production des biens et des services dans les pays de l'Asie (ainsi que dans les pays de l'Est européen et de l'Amérique du Sud) prive l'Occident de ses marchés mondiaux habituels.

Ainsi en est-il aussi de l'accession des femmes à tous les rouages du système économique, social et même politique (mais non aux centres du vrai pouvoir): elle sature à elle seule le marché classique de l'emploi.

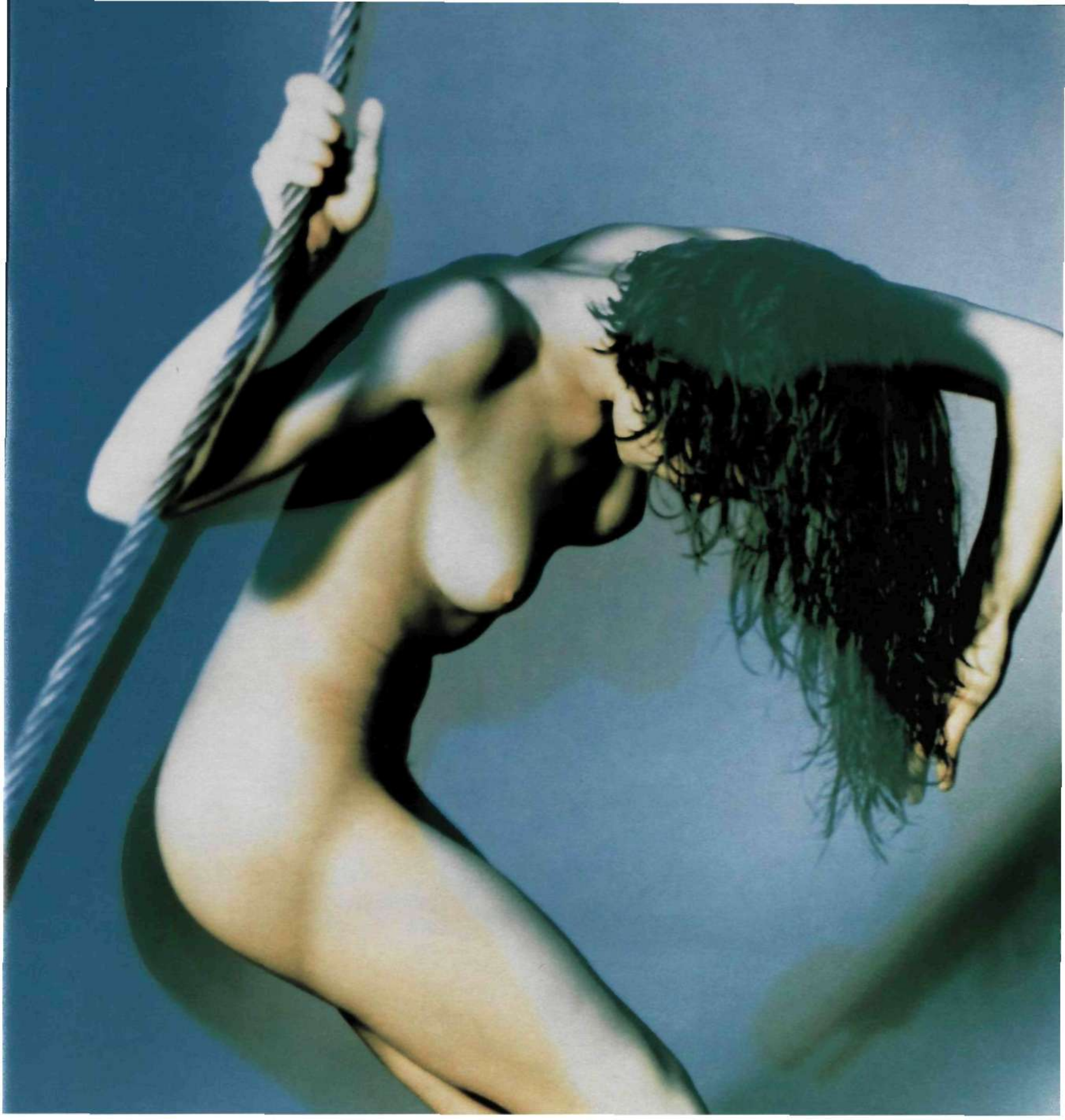
Et comment ne pas faire une part considérable à l'économisme, qu'il faut bien dire aujourd'hui totalitaire; avec son productivisme forcené il fouette la surcompétitivité internationale en s'appuyant sur le «libre-échange» — contourné en fait par tous — et sur la dérégulation, qui revient en boomrang sur ceux qui l'ont initiée. ■

Jacques Robin, après avoir exercé la médecine pendant quinze ans, a dirigé une importante entreprise industrielle. Animateur du «Groupe des dix», il a mis en place le CESTA (Centre d'études des systèmes et des technologies avancées). Il dirige actuellement la Lettre Science-Culture *du Groupe de réflexion inter et transdisciplinaire.*

L'ARTISTE

"I'm an Artist!"
he exclaimed as he farted.
Then he picked up a chisel
and with consummate pride
he proceeded to inscribe with his
name
the odoriferous puff
that departed
to proclaim forth from thence
the profoundness of his inner sense.

Tommaso Macrì



1 / Jean-François Gratton

Jean-François Gratton

est photographe professionnel, il a voyagé et exposé à travers le monde. À Montréal, il a signé plusieurs grandes campagnes publicitaires.



2 / Jean-François Gratton

KÉRKYRA

Il grosso gatto dal pelo rossiccio, con gli occhi celesti e acquosi del vecchio bevitore, inforcò gli occhiali e cominciò a leggere. La sua voce era morbida e suadente, a volte così bassa che si stentava a capire quello che diceva.

"La differenza tra la cicogna è che ha due zampe lunghe uguali, specialmente la sinistra".

— Come hai detto, scusa? domandò la cicogna strizzando i piccoli occhi chiari, la parrucchetta bionda in bilico sopra alla testa.

— Oh, niente di importante, rispose il gatto, guardandola al disopra degli occhiali. Riprese il libro, lo aprì a un'altra pagina e si immerse nella lettura.

"Il ragazzo salì sulla barca che, spinta dalla brezza, veleggiò lungo la costa, verso nord. Giunto dove la roccia entrava in acqua nuda, in lisci lastroni sovrapposti obliquamente, vide un piccolo di foca che se ne stava sdraiato al sole, con la coda nell'acqua.

— Come sei arrivato fin qui? domandò il ragazzo.

— I dunno, rispose il piccolo, sollevando dagli occhi rotondi il cappelluccio che gli copriva la testa.

— Ora ti riporto a casa, disse il ragazzo. Mise la vela al vento che intanto aveva cominciato a soffiare sostenuto, e si rimise in viaggio".

Il gattone chiuse il libro, vi appoggiò sopra gli occhiali e si volse verso la cicogna che, perplessa, stava ancora misurandosi le zampe, ripetendo con aria infelice: — ma non è possibile... specialmente la sinistra...

— Amica mia, le disse il gattone allontananandosi, — non hai ancora imparato che non bisogna prendere sempre sul serio quello che è scritto nei libri?

Elettra Bedon



3 / Jean-François Gratton

MIQUEL MARTI I POL. **JOIE DE LA PAROLE**

Traduit du catalan par Patrick Gifreu et présenté par Gil Jouanard.
Paris, La Différence, collection Orphée dirigée par Claude Michel Cluny, 1993, 128 p., 12,75$.

Né en 1929, Miquel Marti i Pol est devenu dans les années 1970 le poète catalan le plus édité, le plus lu et le plus populaire, en même temps que la sclérose en plaques le réduisait à l'état de grand invalide. D'une existence ramenée ainsi par la force des choses à l'essentiel, il sut tirer pour son pays en pleine renaissance le projet d'une vie nouvelle, tandis que la langue catalane qu'il avait défendue aux années sombres du franquisme devenait maintenant sa seule défense contre un destin obscur. De véhicule de l'identité collective, elle devenait le lieu de l'identité personnelle, puisant à la source intime au plus profond, là «où vie et non-vie mêlent leurs eaux», que la noria de l'histoire amène à la lumière d'un mouvement inlassable. C'est à cette hauteur que le vent emporte les paroles «au-delà des mers d'histoire», à partir d'un domaine préservé «en pur silence», «un espace d'histoire concrète qui nous est dévolu, et un minuscule territoire pour la vivre», où il incombe à chacun de «savoir rester ferme» pour pouvoir proclamer fièrement «plus de vie». Sur ce roc doit s'édifier tenacement, prudemment, tendrement, «une patrie, le domaine des domaines»; «de nous tous il dépend qu'elle soit libre et juste». On notera le constant va-et-vient, l'indissoluble lien entre territoires personnel et collectif, l'historicité fondée dans l'instant vécu et non sur le mythe ou l'utopie, une liberté concrète qui révèle ses profondeurs dans le réduit d'une implacable fatalité.

Christian Roy

México, el dia de los muertos

Un hymne à la mort

Reportage photographique: Jean-François Gratton

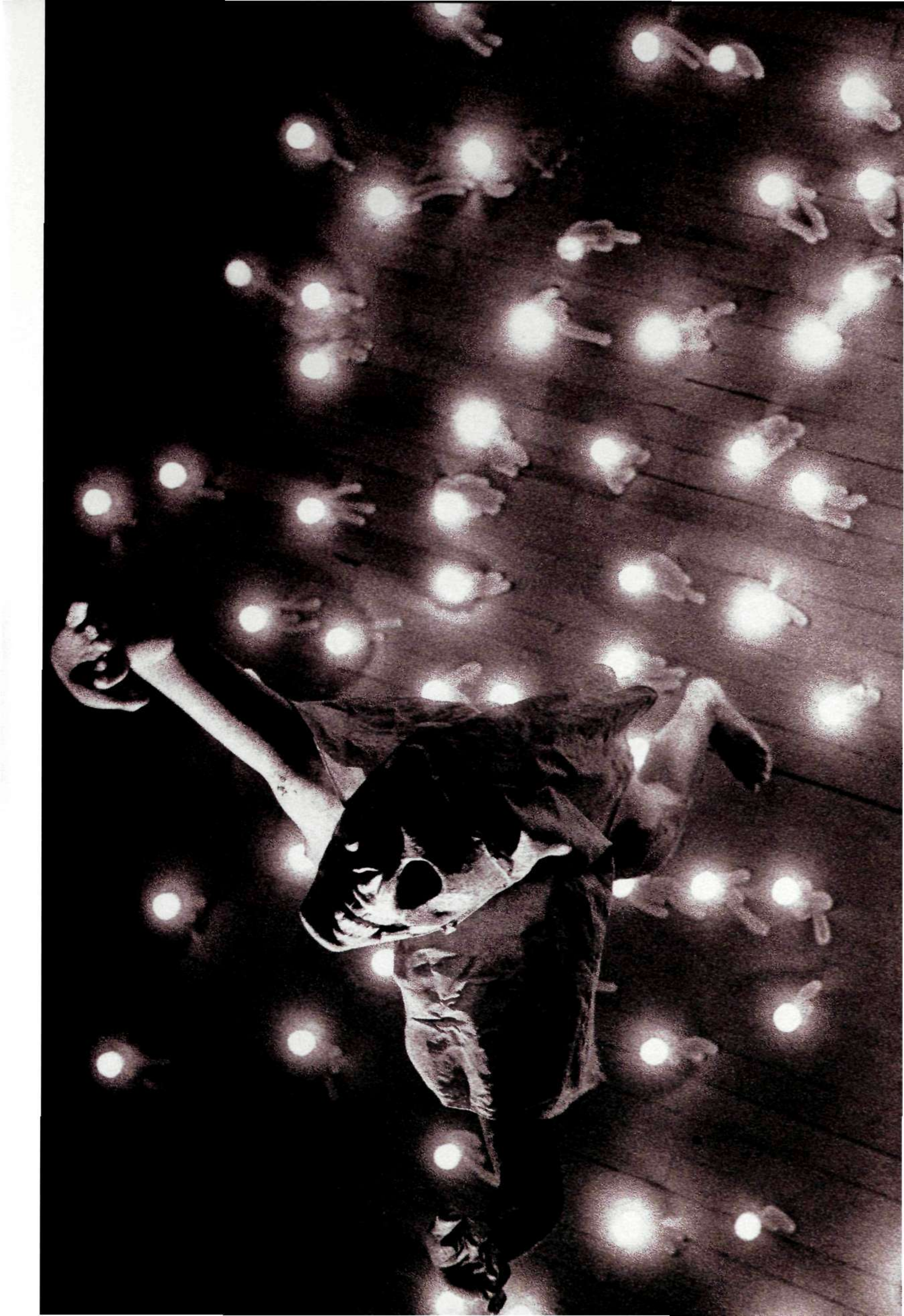




NADINE TRUDEAU

LA FÊTE DES MORTS AU MEXIQUE est probablement l'une des plus importantes du calendrier rituel. Durant plus de trois jours, le pays est littéralement envahi par la mort. Dans les marchés, on retrouve par centaines des échafaudages de crânes en sucre et en chocolat (qui sont destinés aux enfants), des couronnes de fleurs, des dessins et caricatures macabres. Dans les rues les vitrines de magasin sont décorées de squelettes souriants, et les boulangeries vendent le traditionnel pain des morts en forme d'os. Toutes ces représentations populaires ne sont qu'une simple moquerie de la vie, une affirmation du vide de l'existence humaine. C'est que la mort est un acte vrai qui, comme la fête, libère de ce mensonge qu'est la vie. *La mort est un miroir qui reflète les vaines gesticulations de la vie*, écrivait Octavio Paz.

Pour les Indiens aztèques, la fin violente conduisait au bonheur puisqu'elle nourrissait le soleil et lui permettait ainsi de perpétuer la vie. Lors de leur rencontre avec l'Occident et de la mise à mort de leurs dieux qui s'ensuivit, les Indiens furent







impressionnés et attirés par l'adoration que portaient les Espagnols à ce Dieu-Jésus qui avait accepté d'être torturé et de mourir sur la croix. Cela a sans doute contribué à forger la mentalité des Mexicains qui semblent aujourd'hui épris de la mort, et qui manient les cadavres, les squelettes et les crânes avec un plaisir simple et une légère ironie.

Dans les foyers mexicains, la fête des morts est entourée de cette même simplicité. Les vivants se préparent à recevoir leurs parents et amis défunts pour ainsi partager avec eux les bonheurs de la vie. On dresse une table pour y déposer les offrandes aux morts. De la nourriture, des cigarettes, de l'alcool, des fleurs, en un mot, tout ce qu'aimait le parent mort. Dans plusieurs villages, on retrouve aussi aux portes des demeures, des croix sur lesquelles repose un cierge et des fleurs disposées par terre de la route à la porte, pour que les défunts ne se trompent pas de maison. Les tombes et les mausolées du cimetière sont lavés et décorés de fleurs. Rien de macabre, rien de lugubre, c'est souvent avec gaieté de cœur que les Mexicains accomplissent ses gestes.

Le 31 octobre est la journée dédiée aux enfants morts, qu'on appelle petits anges *(angelitos)*. On leur dresse une table avec des fleurs blanches, des chandeliers blancs contenant de tous petits cierges de la même couleur (le nombre de cierge indique le nombre d'enfants qui sont décédés dans la famille) et des petits jouets pour qu'ils puissent s'amuser. Le 1er novembre à l'église, on souligne le départ des enfants morts et l'arrivée des adultes défunts. Dans les maisons, on change la table des offrandes en y plaçant des fleurs jaunes et des chandeliers noirs retenant de grands cierges et les offrandes composées surtout de nourriture et d'alcool. Le 2 novembre (jour de la Toussaint), les cloches sonnent douze coups annonçant le départ des morts. Dans certains cimetières, on va dire au revoir aux âmes qui repartent vers le ciel. À la nuit tombée, on allume les cierges et l'encens *(copal)* près des sépultures pour guider les âmes égarées vers le chemin du retour. Le lendemain et les jours suivants, on invite parents et amis pour que tous profitent des offrandes laissé par les morts. ■

Nadine Trudeau est une anthropologue qui vit à Montréal.



Colère / Brigitte Kohl

Brigitte Kohl

est une photographe française qui vit à Juan-les-Pins. Elle a exposé dans plusieurs villes européennes.

«Le Théâtre la vie»
Se joue dans les coulisses...
Le «Cinéma» est une création de l'homme
La réalité et le rêve se rejoignent
parfois dans la magie...
C'est un des rôles du photographe
de les faire se rencontrer...
Pour pouvoir la partager» (B.K.)



Déclic / Brigitte Kohl

Oui, je crois vraiment que la photographie a de plus en plus approfondi son regard, elle est restée intacte comme forme et comme acte, beaucoup plus intacte que le cinéma. Partout dans le monde, on rencontre des photographes qui ont une conscience et une morale de ce qu'ils font. Il y a une forme, un style dans leur travail, alors qu'au cinéma style, forme et conscience de l'acte se perdent de plus en plus. Le cinéma a été profondément atteint, creusé, vidé par la publicité et par la télévision. Il y a une éthique dans la photo, alors que dans le cinéma c'est catastrophal.

Wim Wenders

Question /Brigitte Kohl



Storia della mafia dalle origini ai nostri giorni

SALVATORE LUPO

Roma, Donzelli, 1993.

Salvatore Lupo enseigne à l'Université de Naples où il poursuit des recherches sur le Mezzogiorno (le Midi italien). L'ouvrage qu'il publie aujourd'hui trace le cadre général, étayé cependant par une foule de faits, des cycles d'apparition, d'affirmation, de développement et d'accalmie de la mafia sicilienne et de ses diverses et complexes facettes. Entièrement consacré à la Sicile, il commence à l'époque de l'unification de l'Italie et se termine sur le travail des juges Falcone et Borsellino, et de tous ceux qui se sont employés à essayer de mettre fin à l'ordre violent imposé par le crime organisé.

Solidement ancré dans l'histoire, l'ouvrage ne met pas seulement en évidence les liens entre institutions politiques (locales, régionales, nationales) et mafia, mais aussi et surtout la capacité des organisations mafieuses à conserver leur autonomie au sein même d'associations qu'elles utilisent simplement comme instrument de pouvoir. Avec une grande perspicacité, Salvatore Lupo analyse patiemment l'évolution des rapports entre pègre, questions économiques, cadre social et politique, spécificité culturelle et modalités d'action. Ce faisant il exclut qu'on puisse voir la mafia comme une espèce de Robin des Bois collectif réparateur des torts causés par les puissants, ou comme la manifestation d'une nature sicilienne enracinée dans une soi-disant culture du sous-développement.

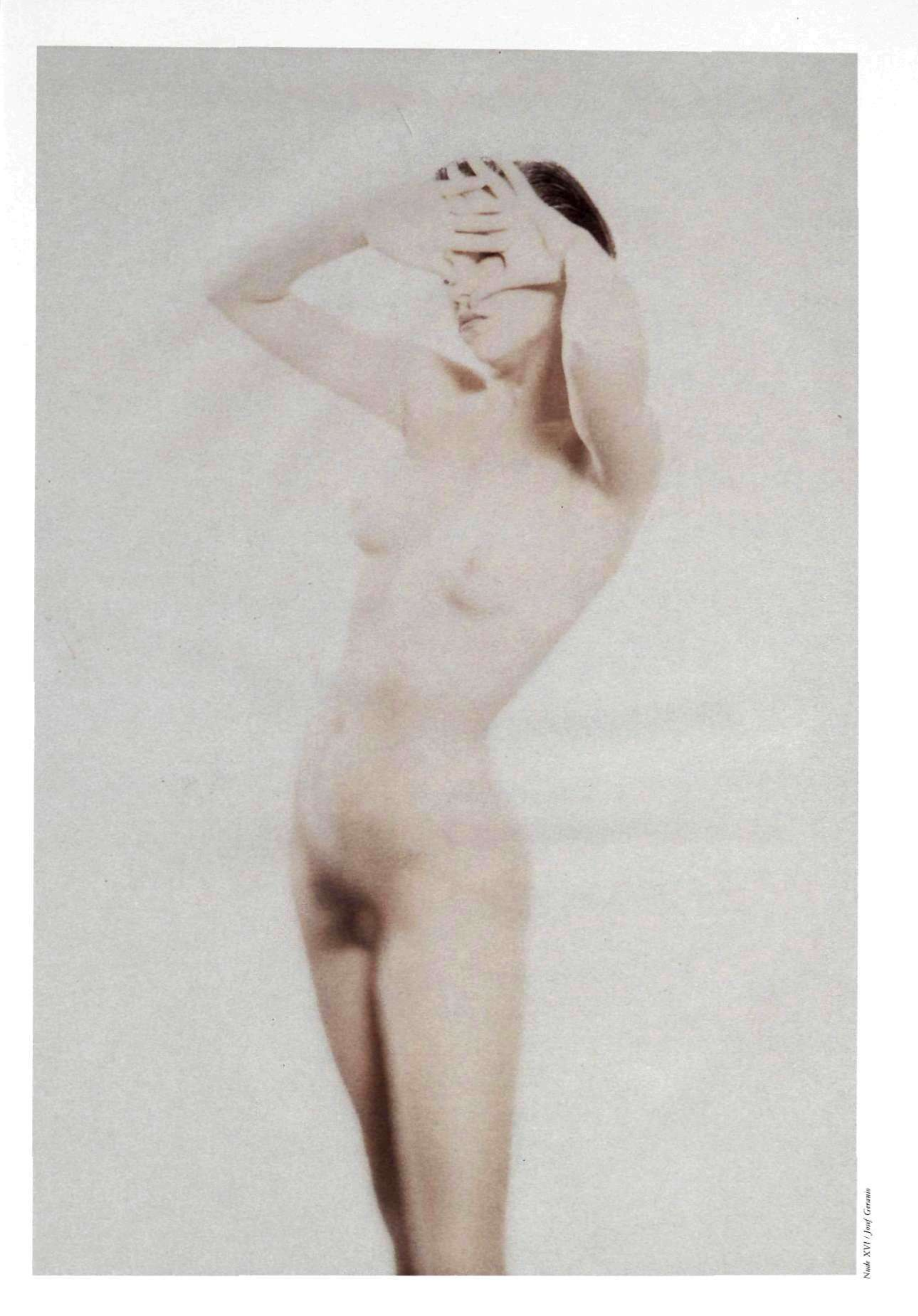
Distributrice de violence avec son mode particulier d'intervenir dans le tissu social, elle apparaît historiquement moins comme la fameuse pieuvre dont les tentacules répondraient à une seule tête que comme une complexe imbrication d'intérêts militaires (le pouvoir par la puissance) et d'intérêts économiques (le pouvoir par l'entreprise) dont les codes «sont liés à la nécessité de maintenir la cohésion interne et à la reconnaissance publique de la capacité de faire régner la terreur sur les concurrents au pouvoir et sur les traîtres». C'est justement sur ces questions de corporatisme criminel et d'intimidation que l'auteur démontre avec une rare rigueur à quel point la dialectique du passé et du présent, du local et du global est nécessaire au maintien, à la dissolution et à la recomposition d'associations dans le procès multiforme de ritualisation et de réalisation des desseins mafieux.

Salvatore Lupo décrit avec soin le cadre social où se déroule depuis plus d'un siècle l'ignoble dramaturgie de la terreur. Et c'est seulement après une analyse minutieuse des changements historiques qu'ont connus les différentes composantes sociales de la question (propriétaires, puissants, société paysanne, politiciens, fascisme, reconstruction, etc.) qu'il aborde la fulgurante expansion que la mafia connaît depuis la Deuxième Guerre mondiale.

Devant la consolidation internationale des réseaux mafieux, l'accroissement des profits illicites et l'élargissement du trafic des drogues, tout comme devant les continuelles guerres internes et l'élimination de tous ceux qui — trop souvent abandonnés par un État négligent quand il n'est pas ouvertement complice — enquêtent sur le milieu, il importe de comprendre rapidement et en profondeur un univers fondé depuis toujours sur un mélange explosif d'ingrédients qui visent à imposer un ordre social délétère fait de peur, de silence, de délation, de colères sanguinaires, et soumis au pouvoir de l'arrogance et de la violence.

Salvino A. Salvaggio

Traduit de l'italien par Giovanni Calabrese



Nude XVI / Josef Geranio



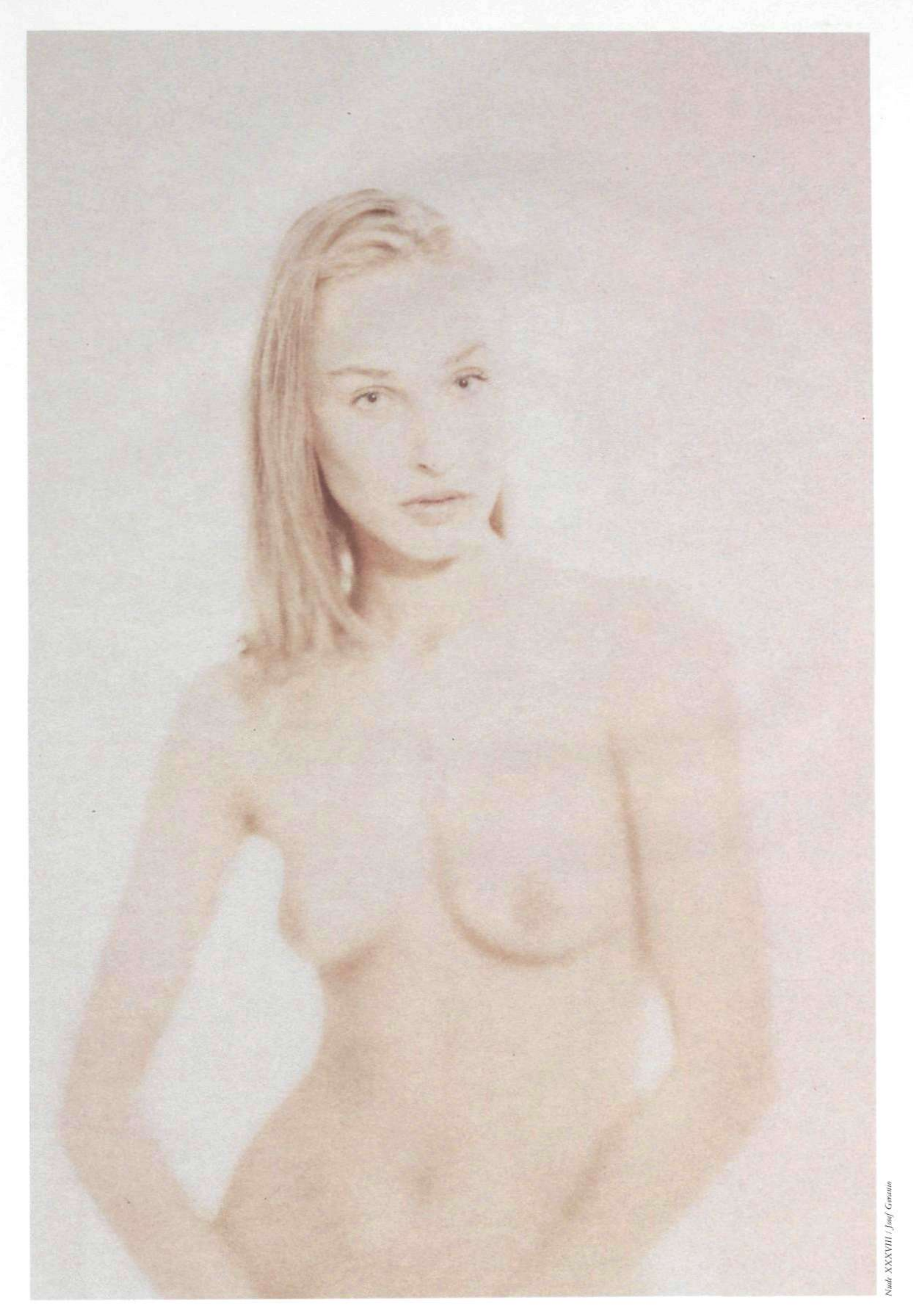
Light and Spirit II / Josef Geranio

Nude X / Josef Geranio

Nude IX / Josef Geranio

Josef Geranio

vit et travaille entre le Canada (où il est né de parents italiens), les États-Unis, l'Italie, la Grèce et l'Australie. Il a exposé à Montréal, Athènes et Milan. Il complète une maîtrise à l'Université de Florence.



Nude XXXVIII / Josef Gerasnio



Pantomime Celeste, 1967 / Pierre Molinier

Le repentir, 1991 / Ginette Prince



Le repentir, 1991 / Ginette Prince

Pierre Molinier

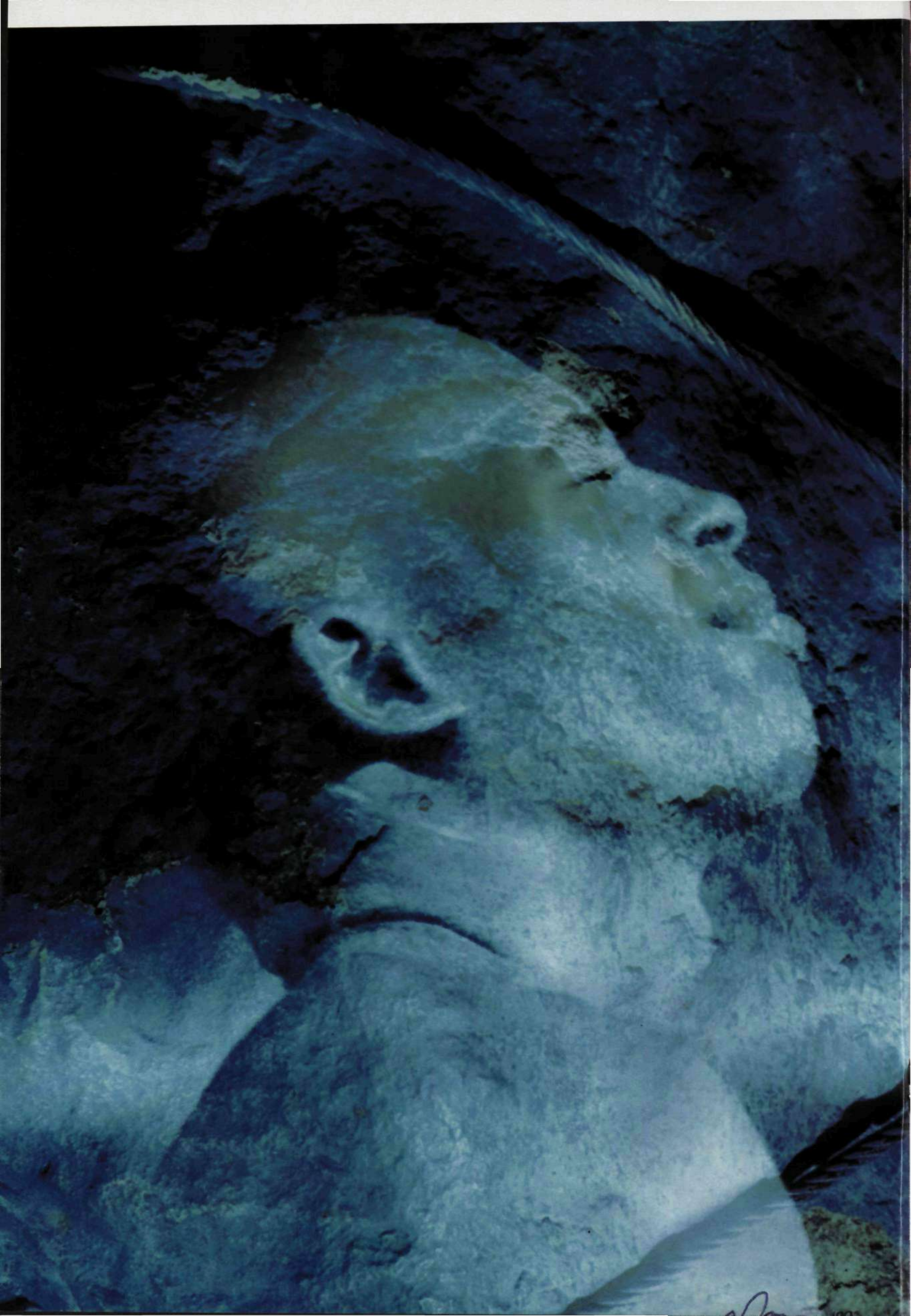
Tout le travail de Pierre Molinier (1900-1976) a porté sur les questions d'identité sexuelle, en choisissant le mythe de l'androgyne et de l'hermaphrodite. Ses photos sont actuellement exposées au Centre international d'art contemporain de Montréal, dans le cadre des Cent jours d'art contemporain (jusqu'au 1er novembre).
Courtoisie du Centre international d'art contemporain de Montréal. Remerciements à Wayne Baerwaldt pour Francesco Conz, Verone, Italie. © Françoise Molinier et Urbi et Orbi Galerie, Paris.



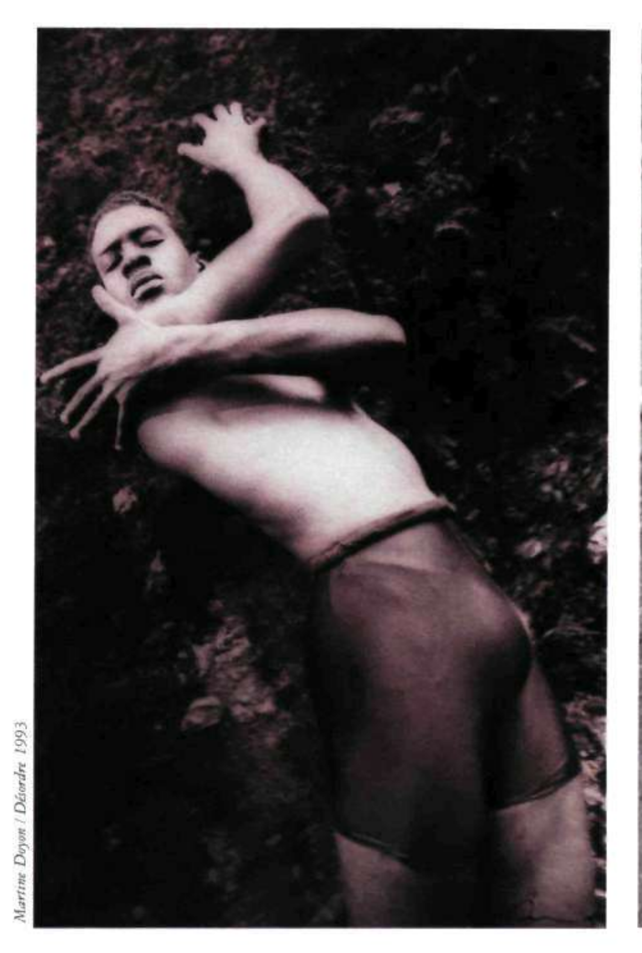
Le système de larmes, 1991 / Ginette Prince

Ginette Prince

est une artiste qui privilégie l'installation, la performance et la photographie. Son parcours multidisciplinaire l'a portée à concevoir des œuvres en collaboration avec des poètes, des vidéastes, des écrivains. Elle a exposé à Montréal, Saint-Hyacinthe, Toronto, Edmonton.



Martine Doyon / Gaia 1993



Martine Doyon / Désordre 1993



Martine Doyon / Protection 1993

Martine Doyon

est photographe professionnelle depuis 1986. Elle vient de passer 8 mois à la Martinique, où elle a réalisé les photos de ces pages. Elle vit à Montréal.



VIVRE LE QUÉBEC

Un garagiste québécois risque une amende allant jusqu'à 7000 dollars canadiens (environ 30 000 francs) parce que son enseigne «Labrecque Auto Service» ne respecte pas la loi linguistique du Québec, c'est-à-dire l'obligation de rédiger pancartes, publicités, etc. en français.

M. Labrecque aurait dû savoir qu'en français il fallait écrire: «Service Auto Labrecque».

Vous, lecteurs français, qui aimez les scoops, les challenges, qui détestez travailler avec un boss speed pour un job cool, vous qui êtes clean et qui avez du feeling, qu'en pensez-vous?

Volodia

(Tiré de *Globe Hebdo*, Paris, 15-21 septembre 1993)



Massimo Chiaradia

Massimo Chiaradia

vit et travaille à Montréal.



HEIDEGGER'S BLACK FOREST

The essay that follows is a little known selection from probably the most influential philosopher of the XXth century. It was written sometime around Heidegger's tenure as rector at the University of Freiburg (1933-34), interpreted by some as an infamous collaboration with the Nazi regime which had taken over power the year before.

It is an unusual passage for its idyllic simplicity, coming from a thinker often considered difficult and obscure.

Let's then try to "listen" to his written message, as he himself has urged the reader to do so many times. After all he always seemed to be more at ease on a wooden bench along the trails of the Black Forest or next to woodcutters around the table of an Alpine hut than in a university professor's chair.

Heidegger invites us first of all to look at the countryside as a inherently moral entity and not as the picturesque and pastoral background that anybody can enjoy during a Sunday excursion or a tourist trip.

The picture-postcard greetings sent to friends or the picture-perfect shot of nature's "magic moment" yield to the "work-world" precisely at the center of the landscape, and to the farmer's work correspondent to the philosopher's work. (In contrast, think of the every-day word "workaholic", the ultimate concept of work often heard in conversation in our age to the civilization of business and performance).

"The course of the work remains embedded in what happens in the region".

Heidegger would have probably liked an old Italian saying *"Contadino: scarpe grosse e cervello fino"* (The farmer wears big boots but his mind is sharp), since he was so used to play conceptually with etymologies and linguistic echos of the words, he who had written on the farmer's shoes, painted by Van Gogh so many times, in *The Origin of the Work of Art*.

The essay, though, switches in a moment to the modern world, and primarily directs itself to "city-dwelling", modern city-living with its rituals and customs: the intrusiveness of skiers, the "condescending familiarity" with peasants and the misunderstanding of "folk-character", and finally the handling of nature in the same way as "recreation centers in the city".

If therefore the nature of the provinces and their territories represent an alternative presence vis-à-vis urban colonization and its traditional centrality, then the modern city finds itself facing a radical critique. Our living metropolis has to be reconceived and reinvented.

"The world of the city runs the risk of falling into a destructive error".

The crisis of modernity is essentially the crisis of urban centrality and urban forms. Heidegger's invitation seems to go toward mastering the "forgetfulness" of Being which comes from absolute surrender to technology, to the commercialization and entertainment value of information, indeed of an entire lifestyle, the "loneliness" of whoever thinks they live at the center of the world.

Far from a center emptied of meaning, reduced to ruins of repetion and identity, it is necessary to recentralize ourselves in the provinces, starting from there to reinvent a new world of human beings and city-dwellers.

A reprise of the reactionary "blood and soil" message, the supposed original sin of the Germans, would be too trite.

Heidegger's piece touches upon rather the wisdom, depth and relevance of Classical Greece, such as we see in the *Work and Days* of Hesiod.

Philippe Sollers had this to say on the current return of the classics:

"On peut assister aujourd'hui au paradoxe suivant: plus l'ignorance publicitaire et télévisuelle augmente, plus le mauvais goût se déchaîne en étant sûr de son impunité et plus les classiques deviennent des auteurs révolutionnaires, fous, surréalistes. Paradoxe ou ruse de la raison? En tout cas, le phénomène est là, il grandit peu à peu, il s'impose. Dans une société où tout le monde croit pouvoir devenir écrivain et où presque plus personne ne sait lire, le moindre passage de Pascal ou de La Bruyère prend soudain des allures de vertige. Les jeunes générations les découvrent avec stupeur. Personne ne leur a parlé, elles ne peuvent en parler avec personne. La vulgarité et l'immortalité sont d'ailleurs devenues si intenses, si arrogantes, qu'un jeune homme éveillé se jettera juste pour respirer, sur n'importe quel volume du passé". (Le *Monde*, 25 juin 1993, p. 25).

If "civilization" and city-dwelling have gone too far, here is a letter from the Black Forest to show us in the simple, but profound secret of the farmer or the mountain trekker a Northwest Passage out of a modernity closed in on itself, and the way to the future of Being.

Paolo Spedicato

WHY DO I STAY IN THE PROVINCES?

MARTIN HEIDEGGER

On the steep slope of a wide mountain valley in the southern Black Forest, at an elevation of 1150 meters, there stands a small ski hut. The floor plan measures six meters by seven. The low-hanging roof covers three rooms: the kitchen which is also the living room, a bedroom and a study. Scattered at wide intervals throughout the narrow base of the valley and on the equally steep slope opposite, lie the farmhouses with their large over-hanging roofs. Higher up the slope the meadows and pasture lands lead to the woods with its dark fir-trees, old and towering. Over everything there stands a clear summer sky, and in its radiant expanse two hawks glide around in wide circles.

This is my work-world — seen with the eye of an observer: the guest or summer vacationer. Strictly speaking I myself never observe the landscape. I experience its hourly changes, day and night, in the great comings and goings of the seasons. The gravity of the mountains and the hardness of their primeval rock, the slow and deliberate growth of the fir-trees, the brilliant, simple splendor of the meadows in bloom, the rush of the mountain brook in the long autumn night, the stern simplicity of the flatlands covered with snow — all of this moves and flows through and penetrates daily existence up there, and not in forced moments of "aesthetic" immersion or artificial empathy, but only when one's own existence stands in its work. It is the work alone that opens up space for the reality that is these mountains. The course of the works remains embedded in what happens in the region.

On a deep winter's night when a wild, pounding snowstorm rages around the cabin and veils and covers everything, that is the perfect time for philosophy. Then its questions must become simple and essential. Working through each thought can only be tough and rigorous. The struggle to mold something into language is like the resistance of the towering firs against the storm.

And this philosophical work does not take its course like the aloof studies of some eccentric. It belongs right in the midst of the peasants' work. When the young farmboy drags his heavy sled up the slope and guides it, piled high with beech logs, down the dangerous descent to his house, when the herdsman, lost in thought and slow of step, drives his cattle up the slope, when the farmer in his shed gets the countless shingles ready for his roof, my work is of the same sort. It is intimately rooted in and related to the life of the peasants.

A city-dweller thinks he has gone "out among the people" as soon as he condescends to have a long conversation with a peasant. But in the evening during a work-break, when I sit with the peasants by the fire or at the table in the "Lord's Corner",[1] we mostly say nothing at all. We smoke our pipes in silence. Now and again someone might say that the woodcutting in the forest is finishing up, that a marten broke into the hen-house last night, that one of the cows will probably calve in the morning, that someone's uncle suffered a stroke, that the weather will soon "turn". The inner relationship of my own work to the Black Forest and its people comes from a centuries-long and irreplaceable rootedness in the Alemannian-Swabian soil.

At most, a city-dweller gets "stimulated" by a so-called "stay in the country." But my whole work is sustained and guided by the world of these mountains and their people. Lately from time to time my work up there is interrupted for long stretches by conferences, lecture trips, committee meetings and my teaching work down here in Freiburg. But as soon as I go back there, even in the first few hours of being at the cabin, the whole world of previous questions forces itself upon me in the very form in which I left it. I simply am transported into the work's own rhythm, and in a fundamental sense I am not at all in command of its hidden law. People in the city often wonder whether one gets lonely up in the mountains among the peasants for such long and monotonous periods of time. But it isn't loneliness, it is solitude. In large cities one can easily be as lonely as almost nowhere else. But one can never be in solitude there. Solitude has the peculiar and original power not of isolating us but of projecting our whole existence out into the vast nearness of the presence [*Wesen*] of all things.

In the public world one can be made a "celebrity" overnight by the newspapers and journals. That always remains the surest way to have one's ownmost intentions get misinterpreted and quickly and thoroughly forgotten.

Massimo Chiaradia

In contrast, the memory of the peasant has its simple and sure fidelity which never forgets. Recently an old peasant woman up there was approaching death. She liked to chat with me frequently, and she told me many old stories of the village. In her robust language, full of images, she still preserved many old words and various sayings which have become unintelligible to the village youth today and hence are lost to the spoken language. Very often in the past year when I lived alone in the cabin for weeks on end, this peasant woman with her 83 years would still come climbing up the slope to visit me. She wanted to look in from time to time, as she put it, to see whether I was still there or whether "someone" had stolen me off unawares. She spent the night of her death in conversation with her family. Just an hour and a half before the end she sent her greetings to the "Professor." Such a memory is worth incomparably more than the most astute report by any international newspaper about my alleged philosophy.

The world of the city runs the risk of falling into a destructive error. A very loud and very active and very fashionable obtrusiveness often passes itself off as concern for the world and existence of the peasant. But this goes exactly contrary to the one and only thing that now needs to be done, namely, to keep one's distance from the life of the peasants, to leave their existence more than ever to its own law, to keep hands off lest it be dragged into the literati's dishonest chatter about "folk-character" and "rootedness in the soil." The peasant doesn't need and doesn't want this citified officiousness. What he needs and wants is quiet reserve with regard to his own way of being and its independence. But nowadays many people from the city, the kind who "know their way around" and not least of all the skiers, often behave in the village or at a farmer's house in the same way they "have fun" at their recreation centers in the city. Such goings-on destroy more in one evening than centuries of scholarly teaching about folk-character and folklore could ever hope to promote.

Let us stop all this condescending familiarity and sham concern for "folk-character" and let us learn to take seriously that simple, rough existence up there. Only then will it speak to us once more.

Recently I got a second invitation to teach at the University of Berlin. On that occasion I left Freiburg and withdrew to the cabin. I listened to what the mountains and the forest and the farmlands were saying, and I went to see an old friend of mine, a 75-year old farmer. He had read about the call to Berlin in the newspapers. What would he say? Slowly he fixed the sure gaze of his clear eyes on mine, and keeping his *mouth tightly shut, he thoughtfully put his* faithful hand on my shoulder. Ever so slightly he shook his head. That meant: absolutely no! ■

Notes
1. In Southern German homes, the "Lord's Corner" (Herrgottswinkel) is the corner near the common table, where a crucifix hangs.

Translated by Thomas Sheehan

This text was first published in Heidegger. The Man and The Thinker, *edited by Thomas Sheehan, Precedent Publishing inc., Chicago, 1981. Our thanks to Thomas Sheehan for permission to reprint this text.*



Gilbert Duclos

Gilbert Duclos

collabore à plusieurs magazines au Québec et à l'étranger. Dans sa démarche personnelle, il se situe du côté documentaire utilisant le noir et blanc et les rues des métropoles comme scène. Il insiste pour que son travail soit interprété comme une approche *lyrique et amicale du genre humain.*

Il sentimento del destino

ISABELLA VAY

— *Come, io ti telefono e tu piangi?*
— Chi parla?
— Nino.
— Nino chi?
— Nino Sonnino. Visto che sei in casa, continua a piangere, io prendo un taxi e vengo a trovarti.

Ilaria non lo sentiva da quindici anni. Nino era stato un compagno di liceo. L'aveva amata, non ricambiato, e questo amore da adolescente si era incistidato in qualche punto della sua anima sopravvivendo a tutti gli amori della sua vita adulta. Per lunghi anni aveva mantenuto un saltuario ed esile contatto con lei, poi, era sparito. Ed ora rieccolo, un po' appesantito, qualche capello bianco, ma sostanzialmente lo stesso.

— Dove sei sparito?
— A New York.
— A fare?
— A cercare di acchiappare qualche manciata di dollari dal fiume che vedo scorrere sopra la mia testa. Non è cambiato nulla. A Napoli, da ragazzino facevo la stessa cosa quando sono arrivati gli americani.
— E da dove scaturisce questo fiume di dollari?
— Non scaturisce, transita. Dal cinema. E tu? Perché le lacrime?
— Mi hai sorpresa in un momento di debolezza.
— E quando sei forte che cosa fai?
— Reggo meglio la solitudine.
— Ho sempre pensato che tu per stare sola dovessi pagare dei buttafuori.

Le si presentarono alla mente in un sincronismo da sogno tutti i no che aveva detto prima, durante e dopo i dieci anni dell'unico *amore della sua vita. Gli sorrise.*

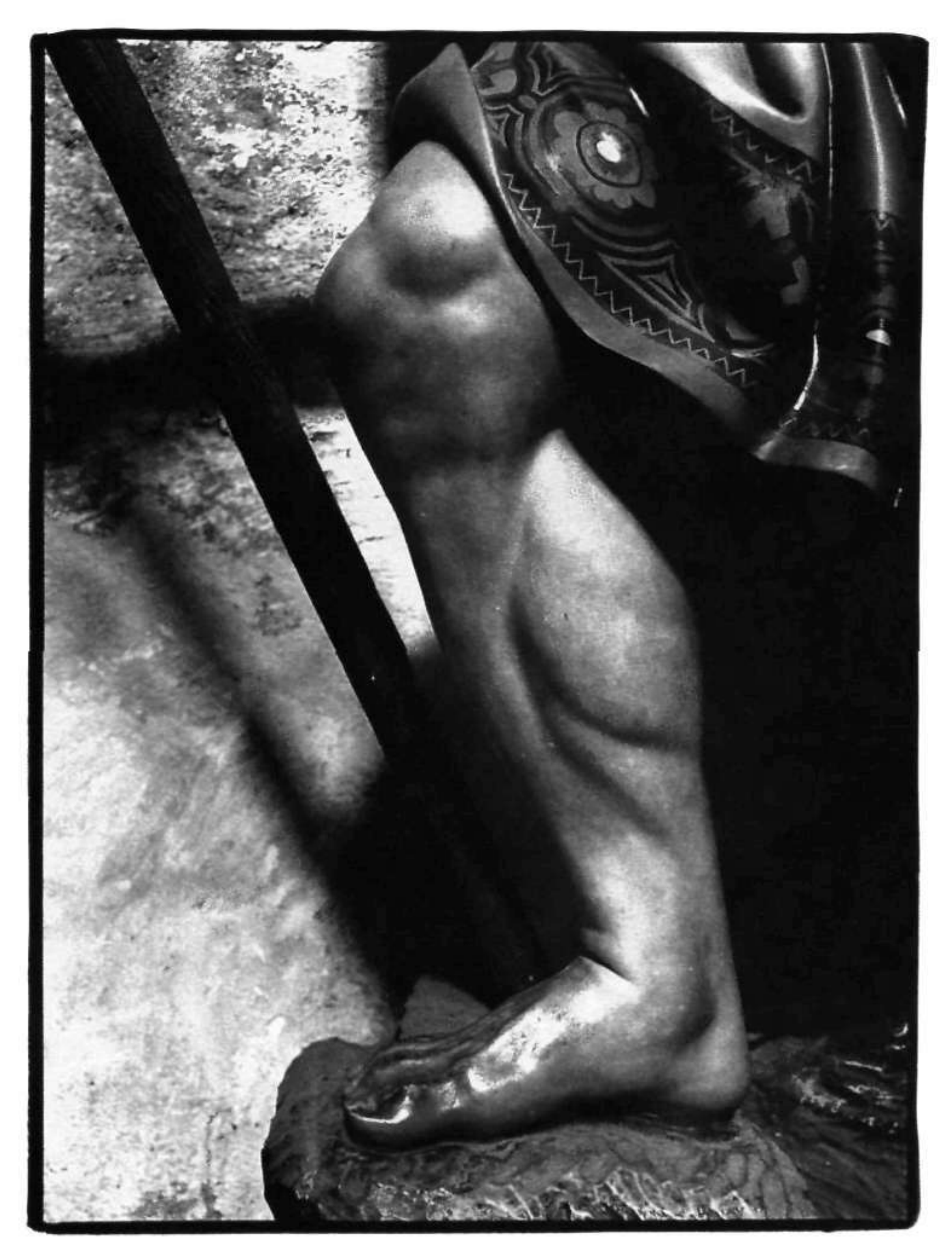
— Basta dire molti no e a tempo debito la solitudine è garantita.
— Forse è tempo di imparare a trasformare qualche no in sì. Mi offro per le esercitazioni.

Si perse ad inseguire i suoi pensieri. Sentiva che con Nino non avrebbe potuto fare l'amore. La sua ironia — adorabile — aveva su di lei l'effetto di creare fra il gioco intellettuale e le emozioni uno scarto che de-erotizzava il rapporto. Questa almeno era la spiegazione che si ora sempre data e che anche ora continuava a *sembrarle vera. Era invece stupita che dopo* tanti anni Nino sapesse cogliere i suoi stati d'animo ancora allo stato magmatico e metterli in parole. Negli ultimi mesi, infatti, era stata affascinata dalla fantasia di rivisitare il proprio passato nella speranza di cambiarne il segno, in una sorta di sfida a quello che era stato il sua destino di negazione.

— Scusi, può farmi un po' di spazio sulla tavola?
— Bien sûr. Je n'parle pas italien.
— Poco male, in biblioteca è proibito parlare.

Ricordava il nome, Gilbert, ma il cognome l'aveva dimenticato.

Avevano incominciato a trovarsi nei bar con il dichiarato proposito di fare conversazione in italiano. In realtà Gilbert parlava per ore in francese dei suoi genitori contadini che non erano mai usciti dal loro paesino della Bretagna, ma soprattutto della sua esperienza come addetto dell'ambasciata francese a Beirut. La città bellissima, i dintorni incantevoli e verdi, il deserto misterioso e dorato. E le mostrava centinaia di foto 6 x 6 in bianco e nero. Strano, le immagini che lei conservava erano a colori, annegate in un cielo perennemente assolato.


Roy Hartling

Roy Hartling

est un photographe d'Halifax qui vit à Montréal. Il a exposé à Montréal, Ottawa, Charlottetown, Québec et Halifax au Canada, et Rhodes en Grèce.



Quando Gilbert taceva e la guardava fisso in modo enigmatico, Ilaria veniva presa da un senso di disagio e prima che lui dicesse alcunché assumeva un'aria professorale e riprendeva la coniugazione dei verbi italiani. Allora l'insicurezza, la timidezza estrema e la costante tentazione di Gilbert di proiettarsi in un altro tempo e un altro luogo per sfuggire ai quesiti del presente erano diventate lo specchio delle sue proprie insicurezze e questo aveva irrigidito i suoi slanci e raffreddato il suo affetto. Un giorno Gilbert le comunicò che sarebbe ritornato in Francia, forse a Parigi.

Dopo qualche anno di silenzio lei aveva ricevuto una lettera che l'aveva messa in allarme per l'inafferrabilità del contenuto. La chiusa «Alors j'aurais dû vous aimer» ebbe l'effetto di proiettare il passato comune a una distanza incommensurabile, come attraverso le lenti di un canocchiale usate al contrario. C'era poi stata una telefonata altrettanto inquietante per il lungo silenzio che l'aveva preceduta e seguita, solo per dirle ciao. Negli anni lo scempio che era stato fatto del Libano aveva assunto per lei un valore di metafora: la distruzione del sogno, l'impossibilità della fuga, non solo di Gilbert, ma anche la sua.

Ripescò la lettera di Gilbert. Aveva il timbro di Quimper in Bretagna. Il paesino di Gilbert non poteva essere molto lontano. Le sembrò di buon auspicio riuscire a rintracciare il paese e poi la casa con i pochi elementi emersi dal ricordo. Kerdévet le si presentò esattamente come se l'era immaginato dalle descrizioni di Gilbert: la campagna intatta, la chiesa gotica e le case di pietra.

Quello che proprio non si aspettava era di vedere un uomo e una donna molto anziani seduti sulla pietra a fianco del portone della casa. Non potevano che essere i vecchi genitori di Gilbert. Si presentò e si stupì che loro stessi non mostrassero affatto stupore di vederla lì. La accolsero con cortese indifferenza come una qualsiasi persona del paese.

— Ilaria, oui, oui, Ilaria. Vous êtes une grande voyageuse. C'est ça que Gilbert nous disait. Disse la donna con aria distratta.

— Sì, mi piace viaggiare e infatti eccomi qui sulle tracce di un vecchio amico. E' qui o a Parigi?

— E' qui, è qui, disse l'uomo. Tutto era troppo per lui.

Gli aveva detto di no perché sapeva che non l'avrebbe mai sposata e a diciotto anni — come una fanciulla vittoriana — lei pensava all'amore e al matrimonio come ad entità metafisiche che si incarnavano una sola volta nella vita di un individuo risolvendo la loro apparente dualità in un'unità inscindibile, irripetibile ed eterna.

Joshua l'aveva baciata in Westminster Abbey addossandola alla parete gelida di una cappella. Quando trasognata lei aveva riaperto gli occhi, la sua mente si era persa rincorrendo gli intrichi della decorazione del soffitto oltre l'ondeggiare degli stendardi. Se, come diceva lui, dio è una proiezione dell'uomo e la religione serve solo a regolamentare il loro rapporto, perché il fatto che lei non fosse ebrea era decisivo?

Il rimpianto era stato grande e forse non era mai scomparso del tutto. Pensava all'ingenuo idealismo della se stessa di allora e ne provava tenerezza e nello stesso tempo dispetto nel dover ammettere come le banalità che vengono dette sul primo amore fossero nonostante tutto vere. Tramite amici comuni aveva continuato ad avere notizie di Joshua: si era sposato con una ragazza, ebrea, molto ricca, aveva avuto successo nella carriera ed era felice della sua bella famiglia con cinque figli. Ilaria lo ricordava poco meno che trentenne, il sosia di Glenn Gould ed era questa l'immagine che si aspettava di vedere uscire dai cristalli della porta girevole dalla poltrona della hall dell'hotel londinese dove era scesa per incontrarlo.

Quando Josh la scorse fece alcuni passi quasi di corsa, poi rallentò, continuando a camminare a passi lenti e lunghissimi. Lei si alzò e dovetto mettersi sulla punta dei piedi per poter scambiare l'abbraccio. Lo scrutò con incredulità sforzandosi di rintracciare nello sconosciuto che le stava davanti il ragazzo che aveva amato. I capelli di un colore indefinito, radi sul cranio rosa, lasciavano scoperta una fronte altissima. Gli occhi troppo chiari, come un vuoto nel viso, facevano fatica a posarsi su qualcosa per più di qualche secondo. Scorrevano su di lei alla ricerca di un punto dove fermarsi. Lei osservava questo grande corpo estraneo dove tutto le sembrava fuori misura.

Il disincanto di un tempo doveva essersi irrigidito in una qualche forma di amarezza corrosiva che gli aveva piegato in giù la bocca affilandogli i tratti di selce.

Forse toccava a lei rompere il silenzio.

— Allora che mi dici?

— Su cosa?

— Ma come, sulla vita, sulla tua vita.

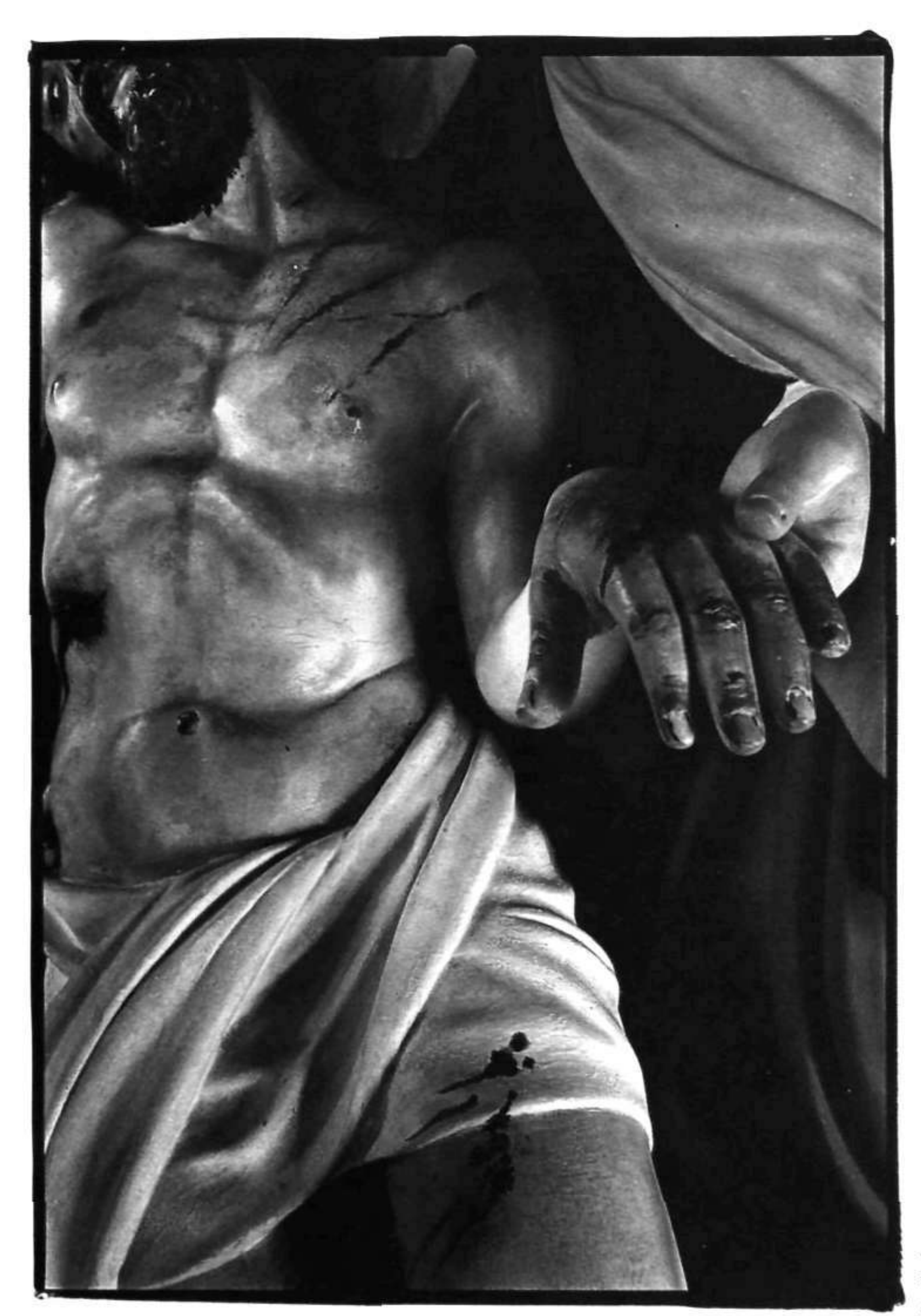
— Mi sono riprodotto come si conviene ad un uomo.

Si rifiutò di dire la facile battuta che le era venuta alle labbra per non lasciare a lui la definizione del terreno del loro incontro. Fece uno sforzo per cercare dentro di sé qualcosa di vero da dire.

— Ti fa piacere vedermi?

— Diciamo che ero curioso di vedere come eri invecchiata.

— Ebbene?



Ray Harding

— Né il pensiero né l'angoscia esistenziale hanno prodotto danni irreparabili.

Rivide gli occhi appassionati di lui che l'amavano e al di sopra il chiasso cromatico degli stendardi e ancor più lontano l'arabesco dei costoloni della volta.

— E' stato un errore chiederti di incontrarmi.

— Meno grave dell'aver accolto la tua richiesta.

Il cortile era così stretto che il suono della viola le arrivava come amplificato da una cassa armonica. Per Ciryl in principio era la musica, la musica informava ogni minuto della sua vita, la musica era la sua vita. L'aveva conosciuto nel periodo più tremendo della sua vita e la dolcezza della gioventù di lui l'aveva aiutata a riprendere i contatti con il mondo. Le code per i biglietti dei concerti, i pomeriggi della domenica sugli spartiti, le ansie per i risultati delle audizioni avevano creato fra loro un rapporto cameratesco e tenerissimo. La musica era il legante, pretesto e scopo allo stesso tempo della loro vita in comune. Ma era anche l'elemento che aveva in qualche modo asessuato la relazione, esiliando i desideri in una terra di nessuno. Quando Ciryl decise di tornare in Cecoslovacchia, lei lo accompagnò all'aeroporto. Rimase a guardarlo mentre passava attraverso la barriera del metal detector pronta a soffiargli l'ultimo bacio sul palmo aperto della mano quando si fosse voltato.

— Vieni con me, ti prego! Le gridò con il tono di supplica un po' isterico con cui i bambini cercano di manipolare i desideri della madre, almeno un'ottava troppo alto. La teatralità in cui era caduto l'addio aiutò Ilaria ad accettare la fine di questo incontro senza troppa sofferenza.

Le lettere di Ciryl parlavano d'amore e della impossibilità dell'amore come se questo fosse in alternativa alla musica. Lei si chiedeva che cosa questo significasse in realtà, ma non aveva il coraggio di vederci chiaro. La vita quotidiana senza Ciryl era tornata ad essere quella prevedibile di sempre. Era acutissimo il rimpianto per gli innumerevoli caffé a tutte le ore del giorno e della notte, delle telefonate con un passaggio sulla viola, delle corse in metropolitana per registrare la musica del treno all'uscita o all'entrata nel tunnel.

Le sembrò che il destino avesse scelto per lei quando dovette andare a Praga per una ricerca bibliografica su Karel Capek di cui avrebbe dovuto curare una nuova edizione delle opere complete. Si commosse a sentire la voce di Ciryl quando gli telefonò dalla cabina dell'albergo-nave dove aveva fortunosamente trovato una stanza. E le parlava di un pezzo che stava preparando con tutti i dettagli tecnici come se si fossero visti mezz'ora prima ed erano tre anni che non si sentivano. Lei guardava il luccichio del fiume attraverso l'oblò e non le sembrava vero che Ciryl non corresse ad incontrarla invece di descriverle accordi e cadenze per telefono. Le diede infine un appuntamento in una vecchia birreria di Mala Strana per le sette della sera. Sentì di non poter aspettare dieci ore e si presentò a casa con il giornale del mattino come aveva fatto tanto spesso quando erano vicini di casa. Ricostruire rapidamente la collusione e l'intimità: questo lei voleva. Lo trovò con gli occhi arrossati e gonfi di sonno che conosceva molto bene. Si guardarono come in trance prima di abbracciarsi sretti stretti.

Si sedettero in cucina. Lui fece il caffé. Incominciarono a parlare fitto fitto mentre lui cercava di liberare sul tavolo lo spazio sufficiente per deporre due tazze. Lei si guardava attorno e trovava tutto straordinariamente familiare. Sì, tutto era come prima.

— Who's that, Ciryl? venne una voce maschile deformata da un colossale sbadiglio dal fondo buio del corridoio.

— Ilaria, darling, Ilaria.

E a Ilaria che lo guardava incredula e smarrita:

— E' Collin, un violino meraviglioso.

Con Mario aveva molto riso e la sua infatuazione l'aveva infinitamente lusingata. Il suo prestigio intellettuale e la sua corte cavalleresca, un po' demodée, fatta di fiori, disegni, lettere e poesie l'avevano per mesi tenuta nell'incertezza sulla natura del sentimento che provava per lui. Finché un giorno le chiese:

— Sì o no?

— No.

Allora Ilaria riteneva, in buona fede, che l'interesse, la simpatia e la stima che sentiva per quest'uomo molto più vecchio di lei non fossero elementi dell'amore. Ma nel corso della vita, ogni volta che leggeva un suo articolo su qualche giornale o rivista aveva l'impressione di aver gettato qualcosa di prezioso. Solo dopo aver conosciuto il tributo di delusione e sofferenza imposto dall'AMORE, ripensava a Mario come all'occasione di un rapporto sincero, sereno, senza esaltazioni ma anche senza lacerazioni e drammi.

Elegante ai limiti dell'affettazione sedeva di fronte a lei e le sorrideva con un misto di curiosità e di ironia. Come per abituarsi alla figura di vecchio che aveva davanti ne studiava l'immagine riflessa negli specchi del ristorante discreto e silenzioso dove l'aveva invitata. Era assurdo che l'avesse sempre considerato un vecchio. In realtà quando si erano conosciuti lui certamente era più giovane di quanto lei non fosse adesso. Ma per lei allora tutti coloro che avevano più di trent'anni appartenevano all'indifferenziata categoria dei vecchi.

— Amore mio, disse lui posando una mano sulla sua che giocherellava con lo stelo del bicchiere. Lei guardò la mano reticolata di vene sporgenti e le sembrò molto bella. Voleva dirglielo, ma le sembrava stupido.

— Amore mio, ripeté come se quelle due parole distratte fossero tutto quanto aveva da dirle. Con imbarazzo e con una voce che le suonò strana Ilaria disse:

— Credo di essere molto cambiata.

E cercava di decifrare lo sguardo dall'azzurro ironico al di sopra degli occhiali che gli erano scivolati sulla punta del naso. Lui allungò una mano attraverso il tavolo e le fece scorrere la punta delle dita sulle guance e sulle labbra. Le accarezzò i capelli. Sì, anche un viso di vecchio può avere un suo incanto. Si chiese come faceva l'amore un uomo come Mario.

— Se non mi dici qualcosa mi fai sentire irreale.

Chinò la testa sulla spalla destra dove si era fermata la mano di lui, quasi dimenticata.

— Amore mio, questo per me non è più il tempo dell'amore. E' il tempo della riappropriazione del tempo deluso, smarrito. Alienato. Desidero solo ripercorrere il mio labirinto dove ora non temo d'incontrare né il Minotauro, né Arianna.

Ilaria decise di raggiungere la Stazione Termini a piedi. Non era lontanissima dal ristorante. Camminava lungo le mura aureliane incantata dalla trasparenza immateriale del cielo romano e dalla antica solidità dei mattoni rossi. Strisciava una mano sulla superficie smozzicata come per stabilire un contatto fisico con il tempo. Sedici secoli dentro quella argilla rossa, giorno dopo giorno per arrivare a quel colore, a quella bellezza. Le sembrò strano aver desiderato di forzare il proprio passato così ricco di sentimenti, così vivo nel presente, così perfetto.

— Perfectum, si disse ad alta voce mentre entrava nell'aula immensa di S. Maria degli Angeli dove aveva deciso di passare l'ora che la separava dalla partenza. Cercò inutilmente di abbracciare con un solo sguardo la vastità dell'antico spazio e le venne da ridere all'idea di voler riportare la abside alla sua antica funzione di piscina. Cercò sul pavimento la linea Clementina e quando ebbe individuato il proprio segno zodiacale vi si fermò sopra. Poi si incamminò verso l'uscita e si disse:

— Non mi resta che il futuro. ■

Isabella Vay è nata a Milano, dove tuttora vive. Laureata in lingue e letterature straniere si è specializzata in seguito in archeologia romana e da qualche anno si occupa di lingua araba e di cultura islamica.

Les Ateliers s'exposent 1993



Barry Allikas • Michèle Assal • Adèle Beaudry • Claire Beaulieu • Karen Bernier • Liliana Berezowsky • David Blatherwick • Louise Boisvert • Suzanne Boucher • Tom Dean • Sara Day • Dougal Dewes • Madeleine Dubeau • Nathalie Ducharme • Michael Flomen • André Fournelle • Annie Galaise • Tom Hopkins • Peter Krausz • Marc Larochelle • Renée Lavaillante • Joe Lima • David Liss • Naomi London • Shelly Low • Alex Magrini • Jean-Pierre Morin • Sylvia Outerbridge • Francesca Penserini • Richard Purdy • Brigitte Radecki • Jacques Rancourt • Éric Raymond • Astri Reusch • Guerino Ruba • Sheila Segal • Michael Smith • Michèle Tremblay-Gillon • Richard-Max Tremblay • Catherine Widgery •

CONSERVATRICES: THÉRÈSE DION, ISABELLE LELARGE



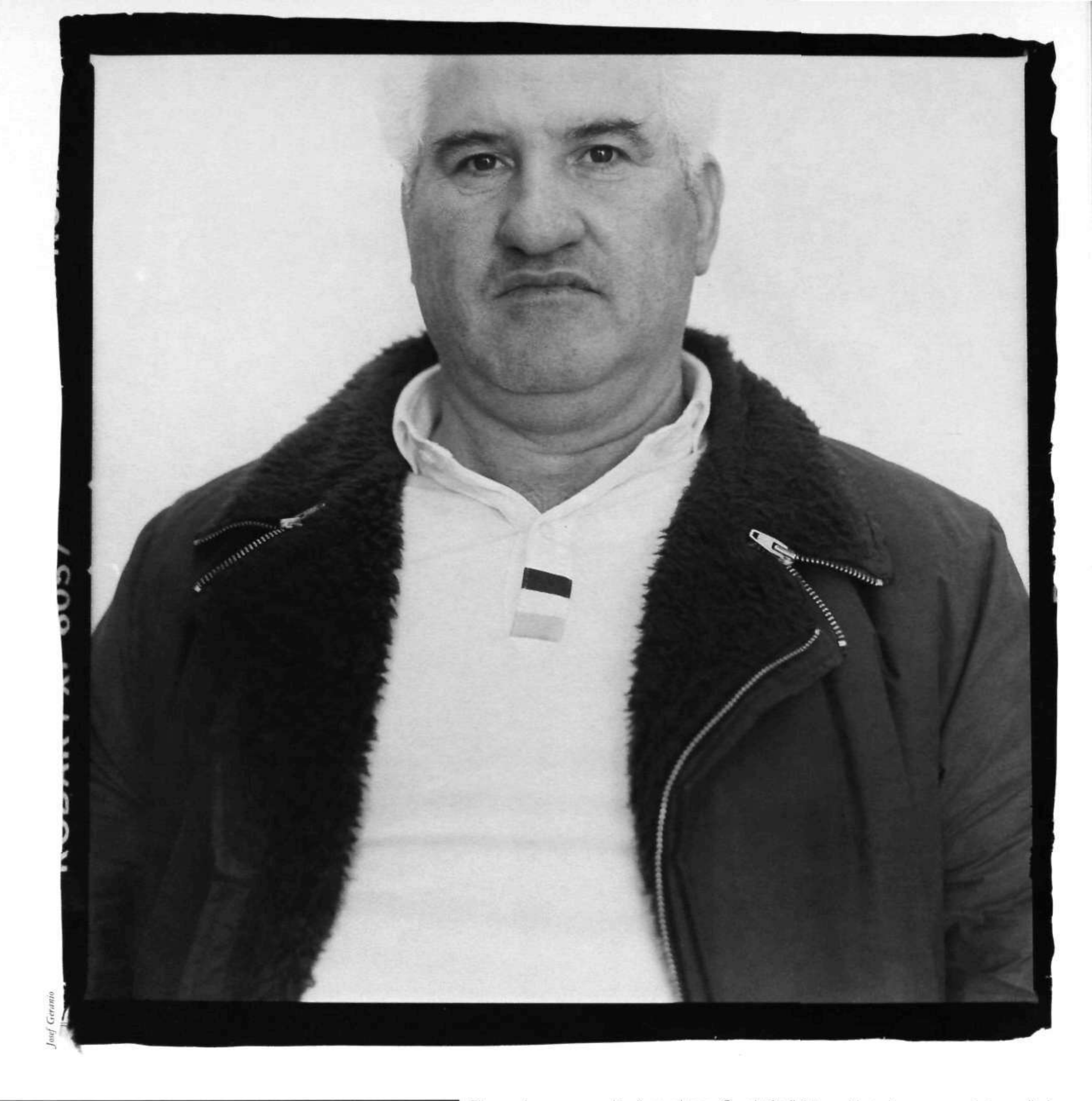
Exposition d'installations vidéographiques
attitude d'artistes, Gabrielle Schloesser, Ariane Thézé, Marie-Andrée Wallot
à l'Université du Québec à Montréal

Travaux en cours des graveurs des Ateliers GRAFF, avec la participation de Tom Dean (gravures sur bois) et une exposition Tom Dean du 9 au 31 octobre à la Galerie Graff en collaboration avec la Galerie René Blouin et la Galerie Graff.

Cobalt - Art Actuel remercie l'Auberge de La Fontaine et le Programme d'échanges culturels Québec/Ontario pour leur participation.

Cobalt-Art Actuel 525-3699

Les Ateliers s'exposent est subventionné par le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal et le Programme d'aide aux expositions du Conseil des Arts du Canada



Josef Geranio

Dieu, le diable et moi

Dieu ne joue pas aux dés. Il ne sait pas. Ou plutôt, il fait semblant de ne pas savoir jouer. Il n'a jamais vu un dé, prétend-il, devant le Diable qui lui propose une partie.

Le Diable sort de sa poche une paire de dés. Sont-ils en nacre, en os, en ivoire, en bois, en marbre ou en plastique bon marché? Peu importe la qualité du matériau. Il en montre méthodiquement chacune des faces. Dieu lit à tour de rôle chacun des douze chiffres. Il comprend la règle du jeu car les explications du Diable sont claires. Ses intentions, elles, restent secrètes.

Dieu refuse de jouer. Il ne précise pas s'il refuse de jouer aux dés ou s'il refuse de jouer avec le Diable. Comme partenaire, il suggère au Diable un rabbin très pieux qui depuis quelque temps sollicite avec une insistance exagérée quelque chose que Dieu ne saisit pas très bien. Alors, faute de communiquer distinctement, Dieu se contentera de lui envoyer un signe. L'occasion paraît propice.

Mardochée accueille donc le Diable qui ne se méfie pas de l'extrême politesse de son hôte: «Vous venez de loin, lui dit-il en l'accueillant, le voyage a dû être fatigant... voulez-vous un verre d'eau?» Le Diable est pressé. Il veut l'âme du rabbin. Il n'a que faire d'une partie de dés avec un rabbin qui prétend, tout comme Dieu, n'avoir jamais vu, ni de face ni de profil, ces petits objets cubiques.

Bien sûr, le Diable a pipé les dés. Mais Dieu, prudent, a fendillé un dé de l'intérieur.

Le Diable lance les dés. Ils roulent sur le tapis, s'arrêtent et chacun d'eux marque six. «Deux fois six égalent douze!» s'écrie le Diable qui se met à rire d'un rire satanique.

— Allez, donne-moi ton âme, ordonne-t-il au rabbin.

— Donne-moi d'abord les dés, répond le rabbin.

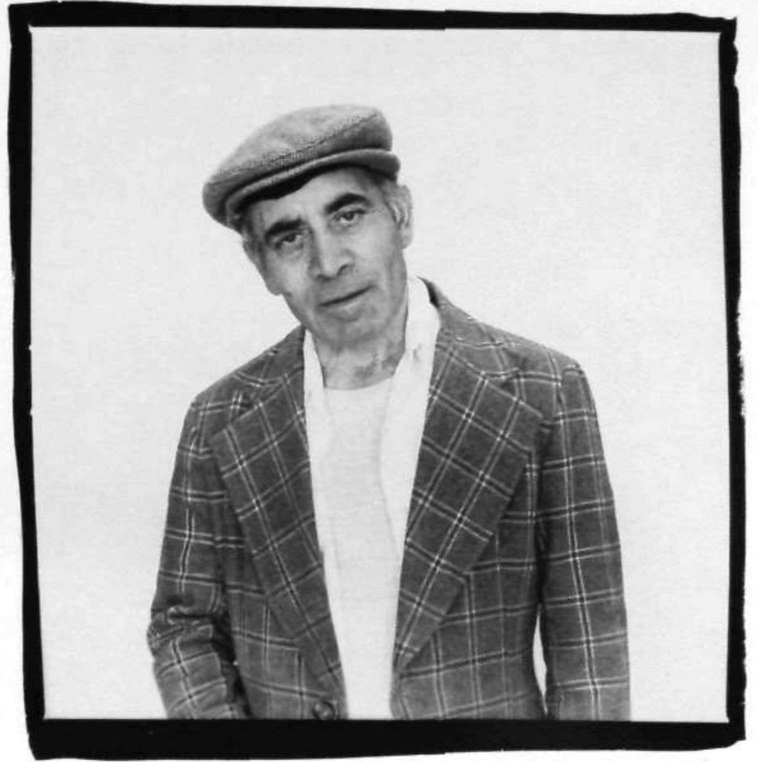
Il s'en saisit et les lance avec une telle violence sur le mur de la synagogue qu'un dé se casse en deux. En rebondissant, ils tombent aux pieds du Diable qui lit:

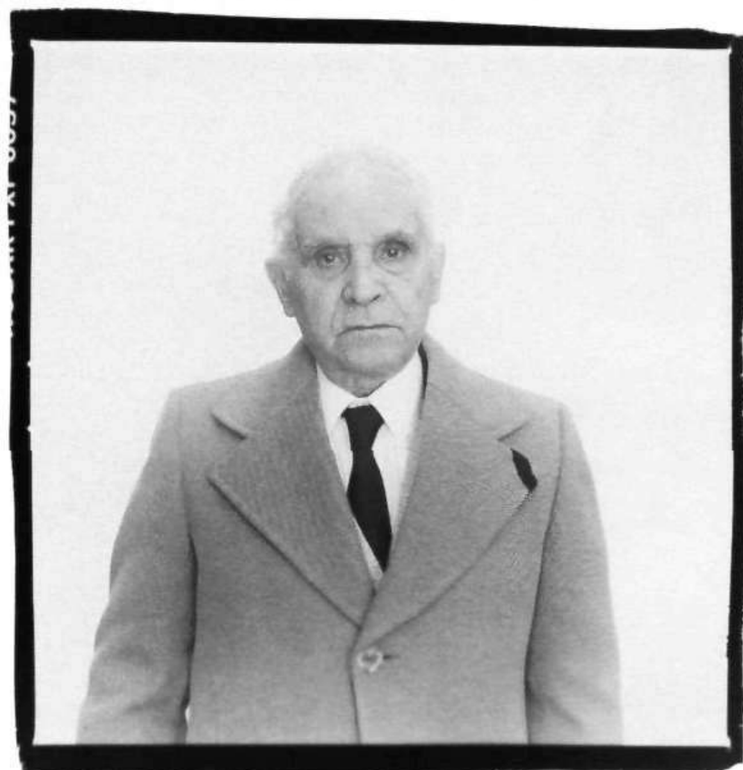
— Treize!

— J'ai gagné! s'exclame le rabbin qui rentre aussitôt dans le temple rendre grâce à Dieu.

Dieu sourit du bon tour qu'il vient de jouer au Diable. Il se réjouit en vain. Une fois de plus, il n'a pas compris, depuis le temps qu'il joue avec le Diable, que le Diable, humilié, va se venger. Une fois encore, Dieu n'a pas su se servir pleinement de son pouvoir d'éternité. Il aurait dû faire gagner le Diable en fractionnant les dés de telle sorte que le Diable en serait toujours, aujourd'hui, à compiler un chiffre si grand, si infiniment grand que même envoyé à tous les diables, il se









Josef Geranin

désespérerait d'achever jamais un calcul si diaboliquement divin. Alors que le soir même, le rabbin et tous les rabbinots de New York à Jérusalem, de Stoboljodov à Stonington et de Pékin à Paris se sont mis à gloser sur les vertus du chiffre treize et ses manifestations providentielles, héloïstiques voire kabbalistiques: sept plus six, cinq plus huit, quatre plus neuf et surtout douze plus un, douze plus Dieu. Les voici investis d'une nouvelle explication du monde pour des générations et des générations.

Décidément, Dieu ne sait pas jouer aux dés.

— Eh, vous, l'écrivain! s'écrie Dieu en me tapotant l'épaule, dites-moi, vous qui savez tout sur tout, acceptez-vous, je vous prie, un petit supplément.

J'étais muet de surprise. «D'accord, tonne la voix divine, vous n'êtes pas obligé de me croire, je veux dire de me croire sur parole ou même de croire en moi, en mon omnipotence et en mon omniscience mais appréciez au moins mes actes et respectez leur logique! Observez les rabbins: ils sont occupés pour au moins deux mille ans; pendant tout ce temps, ils cesseront de me déranger. Prêtez un peu l'oreille: écoutez-les.»

— Mon très cher Rabbi Éliezer, avez-vous considéré pourquoi c'est un total de treize seulement qui est sorti avec trois dés et non pas quatorze ou quinze ou seize ou dix-sept? interroge Rabbi Joseph-Aaron.

—Vous parlez de trois dés, rétorque son confrère, me permettriez-vous, vénéré Rabbi Éliezer, de vous rappeler qu'il s'agit d'un dé complet et de deux dés tronqués?

— Moi, intervient Mardochée, en plein Sanhédrin, je me demande pourquoi un seul dé s'est cassé puisqu'ils ont frappé le mur de la synagogue — bénis en soient les briques et le ciment — avec une force égale: donc les deux dés auraient dû se briser.

— Les deux dés étaient-ils en granit, en marbre, en os, en bois, en ivoire, en nacre ou en matière plastique bon marché? Avaient-ils un défaut de fabrication? questionne le subtil et très pratique Rabbi Joshua de Brooklyn.

«Vous les entendez, reprend Dieu, au moins deux mille ans de bonheur et d'exégèse...»

Deux mille ans de bonheur: je me demande pour qui. Heureusement, je n'attends pas de réponse car dans deux mille ans, je ne suis pas sûr d'être au rendez-vous.

— Moi non plus.

Je ne sais pas qui a ajouté ces trois mots.

Baruch Levinstein

The White of the Veil, the Black of the Crypt...



Barbara Claus et André Clément, Limbe(s) 1993. Vue partielle, travail en cours

The artists have appropirated the entire Optica space and transformed it into a theatre of memory and presence, an arena of absence and oblivion. Not incidentally, they have also demonstrated how fruitful collaboration can be when two very different — and equally gifted — authorial voices perform in tandem on a project important to both.

The work as a whole its inception in a photographic sequence that was taken in a Basel, Swtizerland cemetry in the Fall of 1992. The unprecedented scale of the photographic mural based on this sequence that has been installed here means that an environmental installation has been created that has an uncanny power to move the observer, sensitizing him/her to issues of time, existence and mortality.

Using their enlarged photographic details, pure pigment drawings and fugitive light sources, Clement and Claus create a situation replete with hidden pathways, symbols and a host of occultations. The enlarged photographic details depict a long wall rife with attendent graveyard architectural fragments — recessed doors, carved lintels and so on — from which emanates a silence that is somehow palpable.

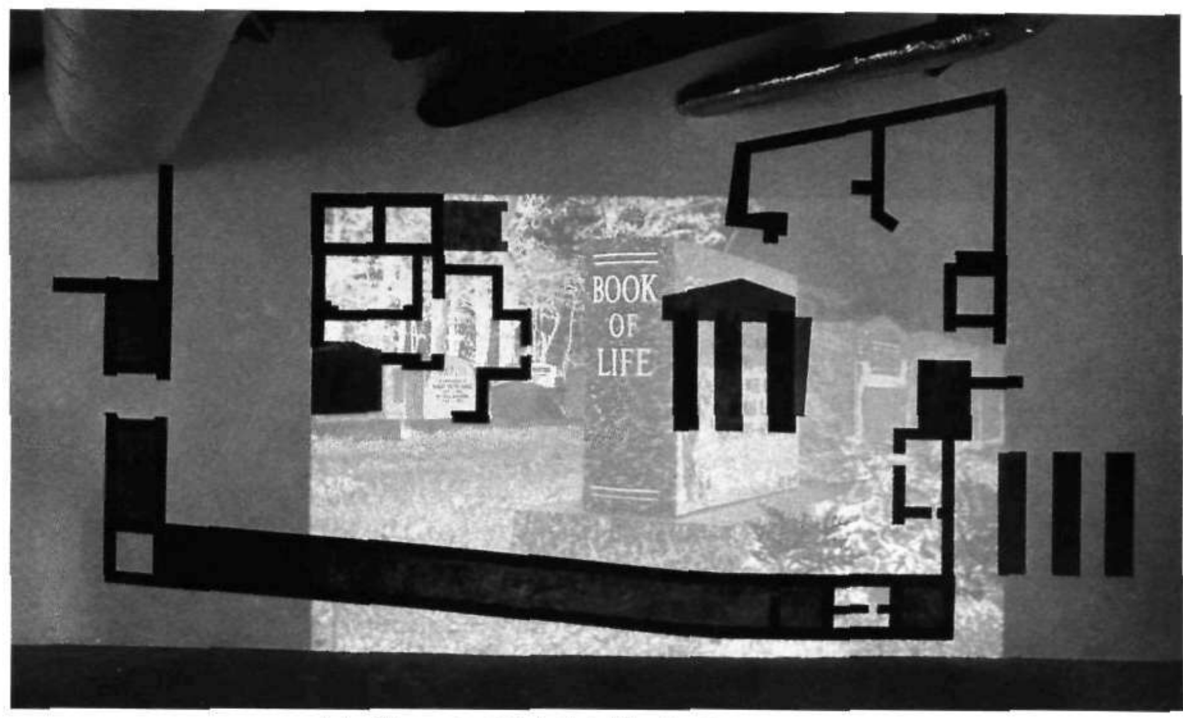
The pure pigment drawings are abstract renderings which function as a sort of transcendental index for the whole

installation — and which seem charged with alterity and infinity at once. Indeed, the architectural images in the photographs function as the perfect complement to and context for the artits' preoccupation with human finitude.

When one walks through a cemetery, it is a fact that what strikes one is not necessarily a given architecture, the comparative quality of the stelae or the magnitude of the vaults, but the overall space of the dead in which one small demarcated plot communes with the next, wreathed in silence, forming a network of presences and absences that is wholly auratic in character. Similiary, in walking through this installation at Optica, it is the many levels of interrelationship between different but somehow kindred imageries and motifs that communicate effortlessly the sense of a whole that somehow radically exceeds the sum of the parts. ■

James Campbell

James Campbell writes about art. He lives in Montreal.



Barbara Claus, sans titre, 1991, Installation / Photo: Pierre Lussier



Barbara Claus, sans titre, 1991, Installation / Photo: Pierre Lussier



André Clément, Vasistas (détail, 1993)

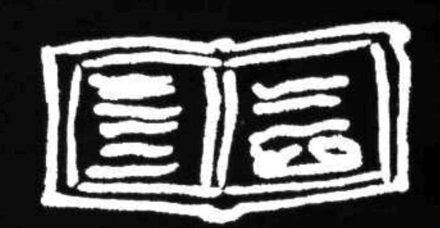
Barbara Claus

est née à Bruxelles en 1962. Depuis 1987, elle vit et travaille à Montréal. On a pu particulièrement apprécier son travail dans le cadre de VISIONS 91, exposition présentée par la conservatrice Sylvie Parent, invitée par le CIAC, lors des Cent jours d'art contemporain de Montréal. L'année suivante, elle a exposé en solo chez Mercer Union (Toronto), à la Floating Gallery (Winnipeg), à Artcite (Windsor), etc.

André Clément

est né à Shawinigan (Québec) en 1956. En 1992, il séjourne au studio du Québec à Bâle et participe notamment à l'exposition ARTEDOMANI, présentée par Sylvie Parent à Spoleto en Italie. Au cours de la même année, il expose en solo au Centre Vu (Québec), à la Floating Gallery (Winnipeg). Récemment, on a pu voir son travail à Axe Néo-7 (Hull) et à La Chambre blanche (Québec).






À MONTRÉAL
TOUT CE QUI EST


VU - LU - ÉCOUTÉ


GOÛTÉ - BOUGÉ
DANSÉ - PROJETÉ
PASSE PAR...




LE RÉSEAU
PUBLICITÉ
SAUVAGE
DISTRIBUTION


AFFICHES - PROGRAMMATIONS - BROCHURES - CARTONS...
(5 1 4) - 2 8 6 - 0 4 6 9

Dans le quartier Kedar Gath...

La création du monde

«Je n'ai pas rencontré Dieu.» Cette phrase figure dans le préambule du livre *Dieu croit-il en Dieu?* de Patrick Lévy (à paraître, fin septembre, aux Éditions Albin Michel). Au moins, l'auteur a-t-il d'emblée l'honnêteté d'avertir les amateurs de miracles, les croyants inconditionnels en quelque divinité qu'il n'a répondu à aucun appel sinon au sien qui relevait de la curiosité pure. Il a entrepris de tenter d'éclairer les questions qui hantent tous les hommes à quelque culture, à quelque civilisation qu'ils appartiennent: la vie, l'univers ont-ils un sens? La mort a-t-elle un sens? Qui suis-je? Il est allé chercher des explications auprès d'érudits et de sages. Il fait le récit du voyage initiatique étendu sur une dizaine d'années qui l'a conduit au carrefour des grandes religions: islam, judaïsme, christianisme, bouddhisme. On suit l'auteur qui parcourt le monde et rencontre, à force de patience, des prêtres, des guides spirituels, des moines, des ascètes. Le lecteur est témoin de ses longues conversations en Inde, dans les déserts d'Afrique, sur les routes d'Europe. L'auteur cherche... Dieu, bien sûr. Il se cherche lui-même. Et il trouve... ce qu'il ne cherchait pas. Une surprise. Elle enlève toute impertinence à la question-titre de son livre *Dieu croit-il en Dieu?* Elle bouleverse toutes les croyances religieuses et, par là, les fondements de toutes les religions.

Vice Versa publie en exclusivité un extrait du chapitre intitulé *Delhi*. On suit l'auteur dans le quartier de Kedar Gath.

PATRICK LÉVY

Dans des brouillards âcres de fumée d'encens et des orgies de fleurs offertes au sacrifice, au centre de leurs petits temples, les effigies du phallus de Shiva bordaient les rues. Les passants ne manquaient pas de saluer le symbole de l'Ardeur, principe qui précéda même les Dieux. Ils joignaient leurs mains et baissaient le front, humbles devant l'extase.

— La somme de tes désirs est ton désir de vivre, disait Wilhem à Paris.

Je déambulais dans un quartier de Old Delhi près du Red Fort et de la vieille gare. Je rencontrais la densité des flots humains, des gestes, des vêtements, des visages, des coutumes qui m'étaient étrangers. Le choc était vaste plutôt qu'intense. J'étais émerveillé autant que bousculé par ce monde ancien et moderne, et relativement incompréhensible, codé.

Un enfant qui venait d'acheter un billet de loterie le fit lécher par une vache qui n'y gagnait rien. Un immense bœuf à large cornes verticales tirait un gigantesque chariot chargé d'un monticule de boîtes contenant des radiocassettes. Télescopage anachronique de l'archaïsme et de la technologie. Des commerçants en me voyant hoquetaient de surprise, comme s'ils voyaient en moi la manne que leur Dieu leur avait fait espérer. Des enfants-mendiants mimaient le visage de la misère dès qu'ils m'apercevaient. Dans les rayons de lumière, la poussière avait une densité inquiétante. J'hésitais à respirer.

De dédales en dédales, je découvris un quartier d'habitations, calme par rapport à l'effervescence continue des marchés. Je sentais qu'il me manquait de comprendre quelque chose. Ce peuple semblait vivre la même vie que la mienne mais il me semblait qu'il ne la posait pas sur les mêmes principes.

Des corbeaux, de profil, le front haut, me regardaient venir, l'œil sévère et inquiet, le bec désapprobateur. Que me disaient-ils, ces oiseaux noirs des campagnes? Des familles vivaient sur les trottoirs, sous de multiples morceaux de chiffons suspendus en toiture, adossés à des murs. D'autres, avec des sacs de plastique, avaient confectionné des tentes. Des enfants nus jouaient, comme tous les enfants, à s'imaginer différents, ailleurs. Des chiens galeux se grattaient furieusement. Ici et là, des poules martelaient le sol obstinément. Au cœur de la ville régnait une ambiance de ferme. Des vaches se penchaient sur des amas de détritus et mâchonnaient de vieux emballages de carton. Des flaques de boue et des eaux croupies, se développaient des odeurs de commencement du monde. De temps en temps, des enfants un peu timides s'approchaient de moi un mot aux lèvres — *backchich, backchich* — chuchoté la main tendu. Lorsque je m'éloignais, ils éclataient de rire.

Les hommes, les enfants, les maisons, les étales défilaient à mon regard au rythme brisé de mes pas, dans une sensation d'hallucination plutôt agréable quoique parfois terrifiante, comme dans un rêve un peu bizarre dont on sait que c'est un rêve, et que cela va finir. J'étais ici, de passage, en passant, sans y partager la vie, sans vivre le destin collectif, à l'abri dans ma peau d'étranger.

Au coin le plus sombre de la rue, un vieillard aveugle attendait, assis sur ses talons; ses mains portées en avant tendaient la partie basse de son *dothi*[1] qui devenait ainsi un panier de toile. Il attendait l'aumône d'aujourd'hui. Immobile, sans appeler, il attendait que Dieu s'intéressât à lui. Une prière silencieuse sur les lèvres, il attendait le fruit de la confiance. *Si tu ne lui donnes rien, tu es moins que Dieu*, pensai-je.

Autour d'un puits à pompe, quelques femmes éparpillées faisaient joyeusement leur toilette quotidienne, chacune près de son seau d'eau, de sa tasse et de son morceau de savon.



Donigan Cumming, De la série Pretty Ribbons, 1989 / Courtoisie CIAC



Donigan Cumming, De la série Pretty Ribbons, 1989 / Courtoisie CIAC

Par pudeur, elles gardaient leur sari. Les vêtements mouillés moulaient des corps juvéniles, légers et fermes. L'Ardeur...

J'ai vu un lépreux boire l'eau poisseuse et puante d'un égout. Il n'avait plus ni pieds ni mains, que des bouts de tibias et d'avant-bras bandés de chiffons. Plus tard, il s'est campé au milieu de la chaussée pour rançonner d'une aumône le chauffeur d'un camion. Et ça criait, ça marchandait, ça klaxonnait. Mon lépreux avait de la voix, il ne se laissait pas intimider. Il obtint une pièce, puis traîna son pauvre corps en dehors du chemin. Il recommença plusieurs fois le chantage dont il menaçait d'être la victime. Ce n'était pas de l'horreur, ce pouvait être de l'humour. J'ai vu des moitiés d'homme, jamais de demi-âmes.

Au-delà de la stupéfaction que cause l'inhabituel, l'humour ou l'horreur d'un autre monde, quelque chose que je n'identifiais pas encore me séparait de ce que je voyais. Ce n'était ni la pauvreté, ni la précarité de l'habitat, ni la crasse... cela existe ailleurs, autrement; partout. C'étaient, au contraire, la propreté qui régnait sur la crasse, la dignité qui se dégageait de la misère, le courage et la sérénité du courage qui émanait de tous, les sourires éclatants qui brillaient comme des phares sur les visages, les haillons gris et ce paysage boue et poussière. L'ordre enfin, évident et libre, volontaire, en relief sur l'apparence du chaos.

La vie se battait ici contre l'avilissement et la mort avec des forces dont j'ignorais les qualités: la simplicité, la patience et le calme, avec l'endurance et la ruse, dans la générosité, la foi et la lucidité. Et surtout dans l'absence d'espoir... Ces puissances de la vie qui pouvaient s'unir sans l'espoir me montraient ce qu'il me manquait de comprendre pour ne pas la connaître: la confiance.

Ces gens n'avaient guère plus d'un repas d'avance sur la faim et ne s'en affligeaient pas. Non qu'ils fussent résignés, ils agissaient, calmement, vivant la vie pour ce qu'elle pouvait offrir, sans lui infliger les sentiments de la souffrance. Leurs besoins réduits au minimum, ils allaient en quête du nécessaire avec cette attitude qui n'est pas la survie contre les autres mais avec eux, qui ne s'occupe pas d'accumuler mais de survivre, dans le respect de soi-même, naturel, sans artifice et solidaire.

Le spectacle de ce vivre immédiat et sans projet, dans la promiscuité, la saleté, la précarité peut être oppressant et sembler obscur à l'observateur occidental qui, demeurant lui-même, dans ses valeurs et ses habitudes, s'identifie un instant à ceux qui la vivent. S'il cherche à voir sa propre quête du bonheur dans la vie des Indiens, il n'y trouve pas les conditions qu'il a anticipées, il n'y reconnaît que celles du malheur, que sa vanité conditionnées lui commande de mépriser ou de plaindre. Il a, face à ce qu'il appelle la misère, une réponse-émotive-acquise-stéréotypée dont le réflexe impose un filtre à sa perception, dicte ses réactions, mesure sa compréhension. L'instabilité de l'existence matérielle qui pour moi serait une source continue d'angoisse, une névrose qui me jetterait dans l'obsession de l'accumulation, était ici la source même de la confiance. C'est un autre monde qui existait ici. Je ne blâmais pas son imperfection, j'essayais de comprendre ce qu'il me proposait de m'enseigner.

La confiance révèle que toutes les vies sont la vie et qu'il n'y a pas d'autre vie que la sienne. La liberté commence dans ce contentement, duquel peut émerger la joie, que je voyais ici dans la paix, lisible sur les visages.

Je m'assis au coin d'une rue, en retrait, sur une pierre, pour regarder sans me faire remarquer, me reposer et réfléchir.

Je tressaillis en m'apercevant qu'un homme s'était installé à côté de moi. Je n'avais pas remarqué son arrivée. Il rassemblait à un saddhu un peu fakir avec son gros turban sur la tête et sa barbe grise. Il n'était pas vieux, plutôt usé, et il semblait qu'il riait, mais sans bouger les lèvres, avec les yeux seulement. Je le saluai. Il me demanda si j'aimais l'Inde, je fis un geste vaste pour qu'il inclût toutes mes pensées. Sa tunique était orange pâle, délavé. Sans doute appartenait-il à un des nombreux ordres religieux de l'hindouisme.

— Quel est votre honorable nom? questionna-t-il avant de se présenter lui-même: «Swanu Vichârava.»

Il m'observa avec une insistance dont

Donigan Cumming

Donigan Cumming est un photographe américain qui vit à Montréal. Parmi ses plus récentes exposition, il faut signaler celle du Centre National de la photographie de Paris (1986), à la Galerie Urbi et Orbi de Paris (1990), à la Biennale de Rotterdam et à l'I.C.P. de New York (1992), et à l'Art Gallery of Windsor (1993).
Courtoisie CIAC.

j'avais pris l'habitude dans ce pays où l'étranger est étrange et attire à lui les mêmes regards que ceux qu'il pose sur les autres avec sa curiosité. Il dit:

— Je peux te dire ton avenir, mais pour que tu puisses le croire, il faut d'abord que je te dise ton passé... n'est-ce pas?

Cet homme *croyait* qu'il parlait anglais! je devais tout lui faire répéter en insistant pour qu'il prononçât toutes les syllabes et détachât les mots. Je lui répondis, incrédule et impertinent, plutôt joueur:

— Je ne veux pas savoir mon avenir, je préfère être surpris par la vie... n'est-ce pas?

Il écoutait en inclinant la tête de bas en haut sans arrêt, avec son rire contenu ou suspendu comme si ce que je disais était très drôle ou alors ridicule. J'ajoutai:

— Je préférerais savoir comment vous savez l'avenir plutôt que ce qu'il contient.

Sans tenir compte le moins du monde de ma réponse, il me proposa d'écrire un chiffre sur un papier. En me cachant, j'écrivis le chiffre trois. Lorsque je me retournai, il me montra que lui aussi avait écrit trois. J'étais étonné, mais j'insistai:

— J'ai moins besoin qu'on me nourrisse qu'on ne m'apprenne à pêcher!

Il m'observa, comme si j'avais dit quelque chose de très très sage, et je pensai qu'il me prenait pour un imbécile accompli... Il m'invita à écrire le nom d'une couleur. Je fis l'effort de penser jaune et d'écrire rouge. Mais lui aussi avait écrit rouge.

— Ce n'est pas mon passé, c'est le présent! me plaignais-je pour alimenter ma mauvaise foi et cacher ma surprise. Cela flairait la supercherie, mais je ne savais pas laquelle, ni comment.

Alors il écrivit ma date de naissance, le nom de ma mère, son âge, sa date de naissance, sans faute d'orthographe, même le nom rare de maman. J'ai cru qu'il s'était trompé sur son âge, mais après avoir fait le calcul, je m'aperçus qu'il avait eu raison. Il riait:

— Présent, passé, futur, même chose, *all same, all same!*■

Notes

1. Longue chemise que portent les Indiens.



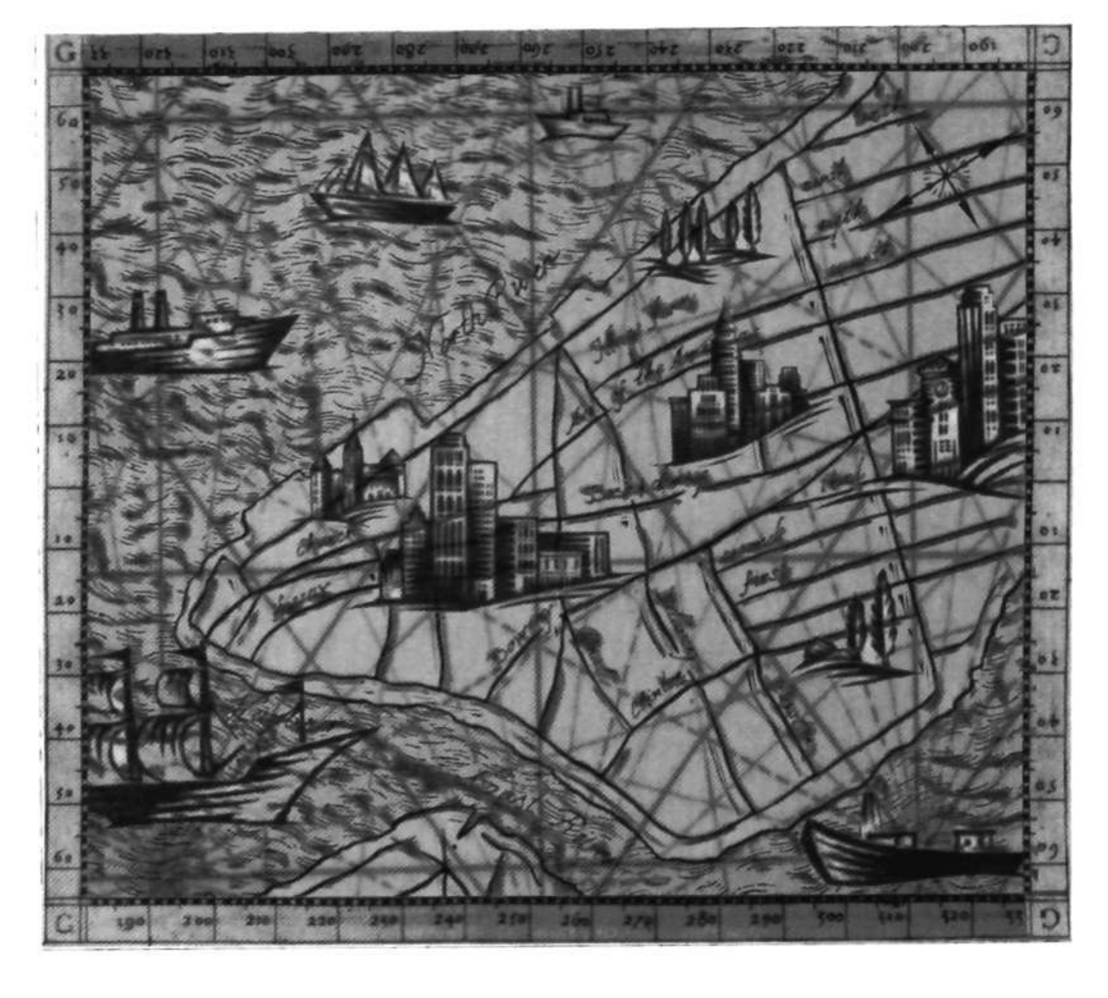
Donigan Cumming, De la série Pretty Ribbons, 1989 / Courtoisie CIAC

HARLEM
Manhattan Fragments and American Journeys

GEORGE P. CUNNINGHAM

To whites seeking amusement, it is an exuberant, original, and unconventional entertainment center; to Negro college graduates it is an opportunity to practice a profession among their own people; to those aspiring to racial leadership it is a domain where they may advocate their theories unmolested; to artists, writers, and sociologists it is a mine of rich material; to the mass of Negro people it is the spiritual capital of Black *America*[1].

If Harlem is a text, its wisest readers do not ask it to be a realist representation or the product of a stable narrative. Instead, one always has to be alert to the ways that Harlem, always a state of mind, mimes psychological processes; that it turns as a face to the world the median between African-American desires and American repressions of desire; and that it is already overdetermined by multiple readers. Once written as the repressed of a Manhattan striving *to be* America, Harlem has been and will be written again, and again, and again by African-Americans as acts of recovery, as a symptomatic reading of America's Manhattan, and as a striving to found a black and American presence. The operations of multiple, conflicted, and thwarted desires rumble underneath Harlem like the subway and unite Americans and African-Americans in writing, reading, and mapping Manhattan's urban space. Harlem is what one critic called "the adventure of blackness in western culture", a ritual ground of America's relationship with its most important historical "other" and a mythic landscape of an incomplete African-American narrative of freedom. To look for Harlem, to journey there, the act of reaching, not of grasping, forms the essence of being in and of Harlem.



Broadway runs through this section, crossing 230th Street, Manhattan's northern boundary line. From Columbus Circle to 181st Street it is simply the main street of a large and prosperous residential district. Hundreds of thousands of shoppers, movie-goers, diners, and strollers, whose homes are in the phalanzed apartment buildings and hotels near by, crowd this wide thoroughfare. Yet the promenades and benches of the central parking retain for the street a suburban atmosphere of neighborliness and leisure.

Broadway is the central figure in the unfolding myths self-created by urban America. The simple name, Broadway, is always sufficient, there is no need to add that a street is being discussed, because so much more than a street resides in that name. Skeletal and arterial in its connotations, Broadway is the spine that determines the urban posture and the central artery that throbs with the rhythms of the urban heart, the host for urban essence. Manhattan's Broadway is probably textually richer and more often reinscribed than any of the other American streets that share that name.

New York's Broadway draws a fanciful line from the northern tip of Manhattan to its southern base, an uneasy linking of Wall Street's financial district, Mid-Town's commercial headquarters and theater district, the Upper West Side's multicultural richness, Harlem's African-American neighborhoods and Washington Heights' Jewish and Dominican enclaves. Like all acts of mapping, Broadway's trace through these disparate sections of modern Manhattan containing but concea ling the presence and the history of the island's other. Broadway's route

Illustration: Lyne Lefebvre

erupts with the claims of anterior presences against the dominance of the modern and rational consciousness of a planned metropolis. Against the grain of neatly intersecting North-South and East-West streets that make the northern two thirds of Manhattan a rational grid, Broadway meanders, follows the footpaths of Native Americans through their woods, and make its way around and toward farm land gone for centuries or for decades. Broadway retreads an old Indian trail which was made more permanent by the involuntary labor of African slaves when the Dutch wanted to connect their colonial villages of New Amsterdam and New Harlem.

The passage of the African-American self, the voluntary labor of countless individuals, that makes Harlem black is as layered in history as the route Broadway takes to reach Manhattan's black presence. The archetypal journey from slave South to "free" North, was formulated before the American Civil War by black fugitives who cleared a secret footpath to freedom, mythically following the North Star. In the first two decades of the twentieth century the original hand marked an only slightly worn trail which was paved and became a highway. The desire for freedom married to a desiring industrial economy converted the "underground railroad" of the fugitive slave into the overland express of the modern railroad. Southern blacks took this easy route to escape not only racial oppression but also the economic Southern agrarian feudalism. From slavery to freedom was a journey from mules to machine, and freedom's promised land was a modern, industrial and commercial city. As Broadway covers much of its past, Harlem, as an act or resistance to the new economy, is always invested in the act of remembering. Harlem, the idea, is the preservation of the layers of journeys, it is desire remembered.

... at 110th Street the terrain ascends abruptly to form Morningside Heights, on which stand the Cathedral of St. John the Divine, Columbia University, and other well-known institutions. At West 125th Street a broad and slanting ravine cuts across the ridge from Harlem Flats to the Hudson, forming the Manhattanville neighborhood. North of the river St. Nicholas Heights, part of the eastern border of the Upper West Side.

Today, Harlem commands its own place in Manhattan, sharing all of the major North-South avenues but calling into question the orderly urban grid of a single system of reason that seeks to units the city's various neighborhoods into one unfolding story. Abruptly, beginning at 110th Street, a gradually expanding Harlem claims two-thirds of the East West streets, sharing them with the affluent Upper West Side, Columbia University, and the Episcopalian Cathedral of St. John the Divine. The boundary between the Upper West Side and Harlem is geographical; while the East-West streets are shared, a steep hill divides the West Side's higher ground from Harlem. Broadway, in a seeming intentional eagerness to maintain high ground, snakes itself West to skim along the Upper West Side. The street almost drops into 125th Street when there is no other alternative.

Only from 125th St. north through the 160's African-American Harlem claims Manhattan as its own from East to West. The northern boundary is aesthetic not physical, vaguely defined to the ear by the counterpoint, blending, and slow transformation of the rhythms African-American English into Afro-Caribbean Spanish. One poet called it both a black band of mourning and a city within a city. Harlem disrupts the old world trace associations with the Dutch and becomes the twentieth century mecca, an African-American capital, offering itself as a counter story.

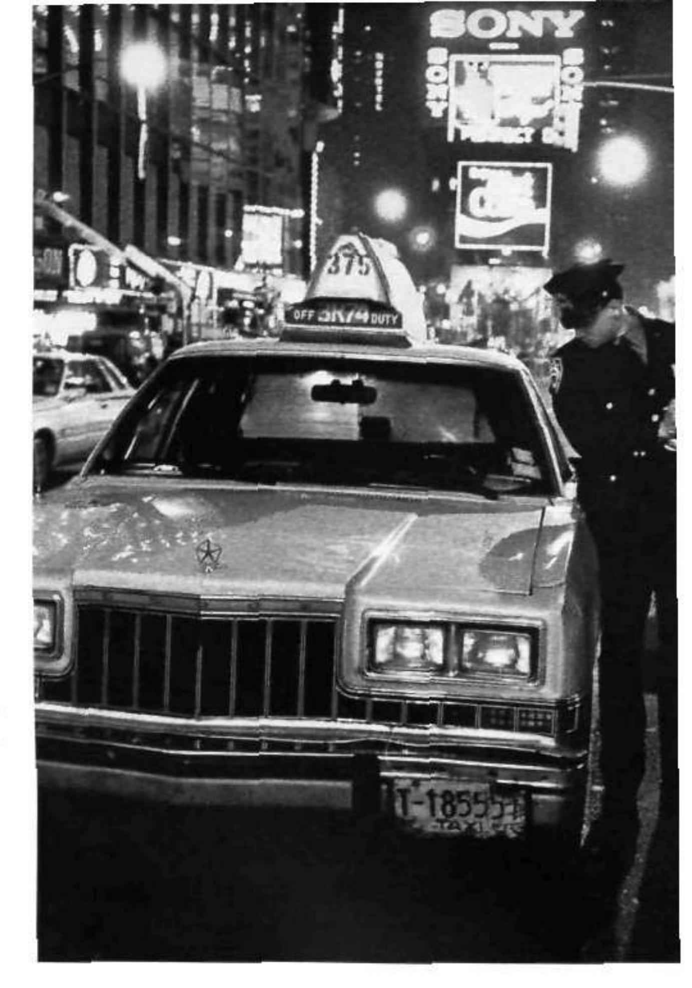
Dominating Morningside Heights plateau the cathedral appears to grow out of the masses of jagged gneiss of which Manhattan Island is made. Cut from the cliff emerge the seven clustered aspical chapels, crowned with peaked verdigris roofs, that emphasize the vertical motif of the whole cathedral. From the apex of the roof a figure of Gabriel with his trumpet salutes the East. Eventually when the cathedral assumes its final form, the crossing tower will dominate the whole mass.

Morningside Heights separates Harlem from the West Side, and Episcopalian cathedral of St. John the Divine sits on that hill with its back toward Harlem, an unintentional guardian of the boundary line between black Harlem and the mostly white residential neighborhood. St. John's was started in 1892 and is unlikely to be completed in this century; and it strives toward an American continuation of the European past, a repetition of the timeless and placeless message, a representation of the unity of already known points of origin and conclusion. The figure of Gabriel calls to Harlem valley to join with this narrative in European form.

Anchored in bedrock St. John's is being constructed stone, upon stone, upon stone. Its original plans projected it as the largest gothic cathedral in the world but that goal and honor is now held by an African prince. Shaded by Africa, St John's forms only a weak boundary between the European and the Africa's descendants in New York.

It is in the nature of cathedrals to point upwards in order to organize the space below, to recreate in its form a unity with the sublime. St. John's is wavering in the face of Harlem and Manhattan. It is incomplete. Although firmly anchored in the ground, its towers are unfinished. St. John's has yet to find on American ground the angle of its ascent. In the place of the absent "St. Peters" and "St. Paul" spires, the Empire State Building, Chrysler Building, World Trade Center towers dominate the landscape of Manhattan. Quickly constructed these buildings reflect an American myth of the domination and rewriting of the landscape while St. John's falters.

Until 1939, New York's subway and elevated lines carried about two billion passengers a year over a 281-mile network of main and branch lines in Manhattan, Brooklyn, Queens, and the Bronx. The gaunt trestle-work of the els brought twilight to miles of streets, the tunnels of the subways honeycomb rocks and rivers and skyscrappers. Their trains are the first things a good many New Yorkers observe in the morning and the last things a good many more remember at night.



Gilbert Duclos

Meanwhile, the romance of the subways of New York may be found in their trajectories, and in the intricacy of their construction and operation.

No single route takes me to Harlem. There is the smooth and elegant passage of Edward Kennedy Ellington's A train, a Duke's black and tan big dance band, an engine and rhythm, lining its own track toward an African-American symphony. The poetry of Langston Hughes' transports me from the exuberance of Harlem in the 1920's to the deferred dreams of the 1940's and 1950's. If the bleak landscape of James Baldwin's novels is the Harlem I see with my eyes, Ellington, Hughes, and countless others provide my visions their subterranean layers of journeys and fragments.

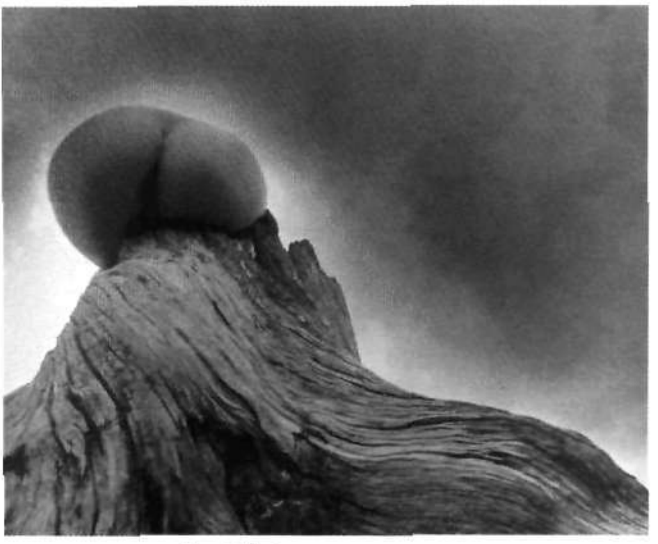
The subway, the #1 train, that runs under Broadway gives me one last provisional statement. As the subway pulls away from 116th Street — from the West Side, Morningside Heights, and the Cathedral of St. John the Divine — its place slows as it gradually makes its way above ground, into day or nightlife. At 125th Street, the central east west artery of Harlem, the #1 becomes an elevated train. The movement upward is a subtle illusion, the train become elevated, not because it reaches higher ground, but because 125th Street is in a valley. The train does not ascend, but in a parody of all the African-American journeys, the ground falls away from it. The scaffolding that holds it up is clearly visible, the structuring of a myth of vantage point that is Harlem as a point of view is always apparent. The gap between the low ground and the elevated position of viewing is Harlem. ■

He is a professor of African Studies at Brooklyn College, New York.

Notes

1. All of the following epigraphs are taken from The WPA Guide to New York City: The Federal Writers' Project Guide to 1930s New York (New York: Pantheon Books, 1982). This cheerful and even romantic look at New York City was compiled by a group of writers and scholars who, during America's Great Depression, would have been unemployed if the government had not targeted them through this jobs project.

Maurizio Rossi



Maurizio Rossi

Maurizio Rossi

est un photographe italien: il vit dans le village de Villaverla, dans la campagne de Vicence.



LA VOIX DE BREL

ANDRÉ CARPENTIER

JE VOUDRAIS ESSAYER DE FORMULER, brièvement, deux, peut-être trois choses à propos de Brel, autour d'impressions ressenties en bloc. Cette matière, je ne peux dès ici la mettre plus précisément en titre parce que je n'en saisis pas encore les contours. Ce que je vais dire est peu de chose, à peine ce que le personnage de Brel m'inspire lorsque j'entends sa voix. Je ne sais si la perception est juste, mais j'y crois comme on s'attache à une conviction intime qui rassure.

J'ai toujours retardé sur les modes, au point qu'en 1993, je commence à peine à m'affubler du noir des années 1980, au moment où ça ne se porte presque plus. Mon engouement pour les Beatles, plutôt court, s'est déclenché vers le disque blanc. Je suis souvent une génération (cinq ans, dit-on), même deux générations en retard sur la mode — ce mot compris tout autant par sa référence implicite à l'éphémère qu'à une forme d'engouement collectif.

J'ai commencé de fréquenter les chanson de Brel, Ferré et Brassens assez tard, au sortir d'une phase King Crimson, qui crachait ses trois accords sur le *pick-up* portatif. J'ai acheté des disques et fait ces découvertes par moi-même, pour moi-même, sans trop partager cette passion avec des amis, qui devaient se nourrir chez Adamo, Aznavour ou Led Zeppelin. J'entends que j'étais seul au monde avec ces disques, comme les jeunes gens de toutes les générations le sont avec *leur* musique.

J'ai fait la découverte de Brassens, de Brel, de Ferré, de quelques autres le même été. C'était vers le milieu des années 1960. La nuit, je recevais les appels pour une compagnie de taxi et partageais le reste du temps entre un peu de sommeil, le moins possible, une blonde exigeante qui sauçait je ne sais quoi dans le chocolat, à l'usine de Cadbury, tout à côté de chez moi, et le nouveau *hi-fi* qui trônait dans le salon familial comme un signe de promotion sociale.

Partout, tout le temps, au travail, au terrain de balle, au Dairy Queen, au mini-put, seul ou avec d'autres, je barytonnais des chansons de Vian, de Barbara, de Jacques Douai, des chansons de Félix, de Léveillée mais surtout celles de Brel, de Brassens, de Ferré. Je dégoisais du Brel parce qu'il se déboutonnait pour moi. Je dirais: parce que le meilleur chez lui avait fonction d'aveu. (Ne rencontre-t-on pas, dans les dérives latines de l'étymon indoeuropéen *wek*", «émission de voix», le sens d'un aveu...)

À la compagnie de taxi Diamond, rue Prince-Arthur, on me considérait comme un excentrique. Ma mère estimait que je n'avais pas trop l'esprit du comptable dont j'avais promis de prendre l'habit. La sauçeuse, qui préférait les groupes anglais, à la limite Elvis ou les Bel Canto, en a eu vite assez des grivoiseries de Brassens. Ferré lui donnait le cafard et Brel, disait-elle, avait l'air d'un animal. Et il postillonnait, ce qui, du point de vue des convenances, était impardonnable. Elle m'a laissé pour un jeune contremaître, nouvel acquéreur d'une décapotable rouge munie d'un tourne-disque pour 45-tours. On les entendait venir de loin, ces deux-là, rue Delorimier ou rue des Carrières; le p'tit gros des Classels bégayait aux craquelures de l'asphalte, sautait d'une chanson à l'autre aux nids de poules. En grappe, au coin des rues, on en concluait que les *pick-up* de chars, c'était plutôt pour les autoroutes lisses du Tennessee ou de la Floride. On attendrait plutôt la prochaine invention.


Fondation internationale Jacques Brel

Derrière les rideaux lourds de ma chambre, moi aussi je recevais en plein front la mélancolie de Ferré, mais... comment dire? ce mal me faisait du bien. Il y a des douleurs, c'est connu, qui exigent d'être repêchées pour s'ébranler. Brassens, lui, servait le dévoilement de certaines rancœurs, causait des accès de fou rire dans notre approche de la sexualité. Et Brel? Toute déférence gardée envers les deux autres, je dirais que Brel était le plus bouleversant. Ce qui m'émouvait, dans ses chansons, mais je n'aurais su le formuler à l'époque, c'était leur caractère d'épisodes vécus, qui rendait, qui rend toujours tangible ce qui ne s'entrevoit qu'en trois ou quatre minutes. Les chansons de Brel, non seulement composent des idées, mais surtout, surtout elles réveillent des expériences fictives qui... s'enracinaient en moi, comme si je les avais vécues. Ces chansons répondaient à un manque à vivre.

Brel raconte souvent des histoires, il met en scène des personnages qu'il incarne à la manière d'un comédien et dont il convoque le témoignage. Curieusement, même si leur caractère artistique semble mettre entre parenthèses le rôle qu'elles pourraient jouer dans le réseau des relations humaines, elles ne se soustraient pas au champ de vie. En clair, dans les chansons de Brel, il y a toujours une expérience à partager, une expérience qui ne se donne pas comme utile, mais qui, sans doute justement pour cette raison, peut paraître salutaire.

Chez le Brel débutant, que certains appelaient l'abbé Brel, cela s'accompagnait d'une morale boy-scout, d'un idéalisme plutôt indigeste. Quand il causait, ce Brel, ça sentait sa causerie. En apprentissage d'écriture, il donnait des rangaines plutôt assommantes sur la fraternité; il se cherchait, ou plutôt il cherchait ce qu'il fallait mettre sous sa voix, dans ce cri, dans cette articulation précipitée. Il apprenait à faire parler son corps sur scène, ce corps embarrassant qui gênait certains spectateurs, mais par la fébrilité duquel se mettait *en œuvre* son énergie. L'énergie de Brel était stupéfiante.

Plus tard, chez le Brel seconde manière, qui s'est dégrisé de son idéalisme (après 1958 ou 1959, disons), la morale cède le pas à un désenchantement. Brel a fini de séduire, il attaque. Il se transforme en pamphlétaire. Ses chanson deviennent plus agressives en même temps que plus déceptives. Curieusement, il n'en est que plus attachant. Le Brel chanteur s'est confirmé

comme interprète scintillant, prompt à moquer, à s'indigner. Cynique quand on l'attend songeur, et vice versa, qui fait le fanfaron au plus sérieux du débat. Compère comme un enfant. Pétulant. Exigeant toujours plus de vie. Un battant, comme on dit par emprunt à l'anglais.

Ferré est vif, de cette vivacité de la mise à mort ou du coup de foudre. Ferré est homme de texte, qui règle ses comptes d'un trait. Brassens fait figure de gouailleur bienveillant, qui ne pendrait pas une mouche à sa corde de mi. Brassens est maître de métrique. Des trois, Brel se montre le plus expressionniste. C'est une bouche, une voix. Une voix de chanteur. Il est passé d'objet de curiosité à interprète rendu beau par le tissu de la voix et par une intensité qui marque tout le corps.

Pour illustrer, pour comprendre le Brel interprète, le Brel de la scène, il faudrait pouvoir citer les paroles, citer la mélodie (qui n'est pas toujours de lui), mais aussi citer la voix. Cette voix qu'il a travaillée seul, en scène, tard le soir, la nuit, sans professeur, jusqu'à ce que ce soit ce que ça devait devenir. La voix de Brel s'est placée vers la fin des années 1950, et tout s'est mis en place avec elle. L'impulsion vocale a tout installé sous ses conditions de cri. (On pense à Cézanne se demandant si la nouveauté de sa peinture ne venait pas d'un malentendu, plutôt d'un *mal-vu* lié à un trouble des yeux!)

Il me semble que l'art de Brel a pris fondement sur la projection vocale de son corps. Brel a été, sur scène, un homme de corps qui, comme tous les êtres de cette sorte, a eu des beautés, des beautés d'autant plus notables qu'il n'était beau qu'à moitié. Olivier Todd a déjà noté que Brel était apparu sur le marché des stars entre deux Gérard, Philippe et Depardieu, au moment où la *gueule* de Belmondo l'emportait sur les traits parfaits de Delon. Ajoutons: quand la revue *Pilote* publiait ses *Grandes Gueules*, qui défaisaient la beauté pour en saisir le caractère. Brel était de cette beauté-là, dont il faut apprivoiser les paroxysmes.

L'assise de l'interprétation, chez Brel, c'est donc la voix, qui transfigure l'exacerbation du chanteur. Chez certaines voix, les voix émouvantes, le chanté s'épaissit en un cri irréductible au texte, irréductible à la musicalité. La voix devient parole. Il faut comprendre Brel comme une bête de scène, selon l'expression consacrée, comme un «fantaisiste». (N'est-ce pas ce qu'il avait fait imprimer sur sa carte de visite, dans les années 1950!)

Il y a cette chose fascinante, dans le travail d'Hergé, cet autre Belge, cet autre boy-scout, chez qui les planches préliminaires présentent des traits d'un expressionnisme touffu, traits qui, par transferts et par épuration, aboutiront à une ligne claire. Il se produit, au long des étapes de production, une ascèse du trait hergéen. Or c'est tout le contraire chez Brel, qui fait passer l'interprétation de la voix claire à la voix pétulante, expressionniste. Ainsi, la voix aboutit à ce qui se chante, s'interprète — par rapport à ce qui se dit ou s'écrit.

Brel a personnalisé ses chansons dans une triple position d'auteur-compositeur-interprète. On a certes beaucoup parlé des textes, mais peu de la musique et pas assez des chansons comme tout organisé. Et trop peu de l'interprète. Brel a mis un certain temps à devenir auteur, disons bon parolier; autodidacte, il n'est pas devenu grand mélodiste (ses meilleures musiques sont le fruit de collaborations); il a cependant toujours pris figure d'interprète fougueux.

Brel est le prototype de l'interprète frénétique, la veine dans le front, qui agite les bras, desserre la cravate, grimace, sue à grosses gouttes, qui fixe quelque point aveugle au-dessus du public pour s'assurer de ne pas le prendre par le bas, qui hurle en crescendo, postillonne et mord de deux cents dents. Ceux qui ont vu Brel sur scène mentionnent volontiers qu'ils ont eu de la chance: ce soir-là, Brel chantait éperdument, comme si ça avait été le dernier concert!

On a rarement vu un interprète s'immiscer avec autant de fougue entre le public et ses chansons, qu'il défend comme on plonge pour sauver un enfant de la noyade. La voix est son accent d'intensité. Tous les assemblages détonnants y passent: la résignation y devient revendicatrice; la tendresse, blasphématoire; le désespoir, sarcastique. Il atteint à une émotion proche de la dérision, à une tristesse jubilatoire. Puis il y a ce déchirement personnel, symétrique de la pitié pour les autres, surtout les poivrots, les abandonnés, ces marginaux qu'il incarne comme on habite des lieux familiers.

La présence de la voix est si dominante, chez Brel, qu'il refuse les artifices du spectacle. Il chante en habit de ville foncé avec chemise blanche et cravate, on ne le voit pas sous des éclairages sophistiqués, il se maquille à peine. Brel a chanté dans des conditions techniques qu'on jugerait aujourd'hui déficientes. C'est pourquoi, sur les disques, il affiche cette voix d'autrefois, une voix qui se bat pour être entendue, une voix rituelle et théâtrale. Une voix que la technique n'a jamais pu avaler, ni en détruire l'emphase. Brel chante de façon emphatique — de plus en plus emphatique. Ce n'est pas la technique d'enregistrement qui crée chez lui le pathétique. Brel est pathétique. On imagine mal Brel ne postillonnant pas d'amour sur son public. Brel, c'est comme Piaf, une présence subjective à couper le souffle. Brel, c'est en quelque sorte le prototype du chanteur exigé par ses propres chansons.

On a collé à Brel l'étiquette de poète. Il a lui-même affiché cette prétention avant de la démentir — à juste titre, car il n'est pas cela du tout — et de se dire chansonnier, chanteur de variété, voire marchand de chansons. Brel aimait le partage, et c'est ce qu'est la chanson, qui se veut entendre fredonnée: la chanson entre en nous par effraction, rompt le silence et vole la paix.

Celui qui cache son fou meurt sans voix, dit à peu près Henri Michaux, un autre Belge d'origine. La voix, la folie, la vie ont fait bloc chez Brel, de sorte qu'il n'a manqué d'aucune des trois. ■

André Carpentier est nouvelliste et romancier, il enseigne la littérature à l'Université du Québec à Montréal.

LES VISAGES DE BREL

PAUVRE BREL, un panthéon! Et pourquoi pas un mausolée, joli, poli, avec du marbre et tout et tout, dorures, le nom, les dates. Non, impossible, ridicule. Trop con. Mais alors? Mots qui ne se rejoignent pas, impossible d'articuler un semblant de propos. Des phrases bordel, cohérentes, des idées, ce n'est quand même pas la mer à boire. Mais l'émotion est là, toujours aussi forte, impossible de se détacher de ce visage trempé de sueur, déformé par un rictus, la télévision de papa, noir et blanc, chantant sur les vieux, la pendule du temps... bras ballant, au rythme de la mort, de l'inéluctable vie. Si neuve, si nouvelle, cette force qui gonflait cette voix. Ce physique qui envahit la chanson, transcende les mots qui pourtant ont si peu besoin de cela. Difficile d'aller plus loin que ces images gravées dans l'enfance, de ce chanteur sorti de nulle part et laissant une trace indélébile. Beaucoup voient dans Brel plusieurs visages, de l'humour jusqu'aux plus fortes émotions; mais moi, je vois seulement sa tristesse, cette déchirante solitude qui se détache de tout son être, que ce soit dans ses paroles ou dans la façon qu'il avait de les propulser hors de lui. Il y a en effet une sorte de souffrance à chanter, une épreuve à ce que les mots s'échappent de sa bouche. En fait, je n'aurais pas dû utiliser le mot tristesse, ce n'est pas ce que je ressens exactement à l'écoute de Brel, mais les mots s'organisent difficilement face à cette force. Il y a quelque chose de tellement physique dans la façon de chanter de Brel, une révolte si forte qu'elle en sort par tous les orifices de son corps, tous les pores. Non, on ne peut pas dire triste, l'envie de vivre est trop forte. Il chante et semble sans espoir, mais ce n'est pas du nihilisme, le nihilisme est bien trop intellectuel, non, c'est une force presque animale qui l'anime. Même si le mot est quelque peu dévoyé et anachronique, il y a quelque chose tenant du rock dans



cette façon de chanter. Rock dans ce qu'il a comme urgence et dans son épuration, loin de toute sophistification. Ces mots qui ne peuvent sortir que par un cri, et qui me déchirent. Ce hurlement de solitude qui me touche si profondément. Malgré la beauté des textes et la justesse des mots, c'est de ce cri que je ne peux me détacher. Impossible d'oublier cette évidente douleur. Même dans des textes plus légers, ou plutôt qui semblent plus légers, je l'entends. On ne peut appeler cela de la peine, c'est bien trop omniprésent.

Et cette photo: tous les trois, discutant, comme pour une émission de radio, Brassens-Brel-Ferré. De ces trois poètes-chanteurs qui exprimaient une certaine idée de la révolte contre la bourgeoisie (quand ces mots avaient encore une certaine signification), lui seul me semble posséder cette violence face au monde. Lui seul est en transe lorsqu'il chante. Alors, comment écrire sur une transe, un cri, le mauvais côté de la vie, comme ça, en direct, Brel seul au milieu des autres. Sur une scène, seul,

BREL ET LE CINÉMA

DENIS DESJARDINS

Précédés de leur renommée, les chanteurs qui se lancent dans le cinéma possèdent la plupart du temps un précieux atout: ils n'ont pas à persévérer de longues années, en acceptant de bon cœur de petits rôles ingrats avant de se faire proposer des compositions à leur mesure.

Dans le métier, les acteurs de formation voient d'un œil irrité des vedettes de la chanson décrocher sans trop d'effort des premiers rôles (à l'époque qui nous occupe, s'avait été le cas de Bécaud, de Brassens, d'Aznavour, sans compter Dalida et autres Pétula...). Les producteurs risquent par ailleurs de rater leur mise s'ils croient qu'un bon chanteur, interprète par définition, devient nécessairement un bon acteur. Avec Jacques Brel, le problème ne se posa pas vraiment, car il était ce qu'on appelle une *nature*, investissant son personnage avec une intensité telle qu'on eût pu difficilement imaginer le rôle joué de la même manière par un autre que lui. Malgré ses changements de registre d'un film à l'autre, Brel était bien un *acteur*, et non un comédien, au sens où l'entendait Diderot; c'est-à-dire un artiste qui ne saurait prétendre à une polyvalence lui permettant une grande variété de compositions, mais qui nourrit chacun de ses rôles d'une bonne part de sa propre personnalité (forcément hors du commun). Gabin, Gérard Depardieu en sont des exemples.



Brel; Monique Morelli, Georges Brassens et Francis Lemarque, 16 mars 1969

Dans les dix films où il joue (dont deux qu'il a lui-même réalisés), Brel campe donc des personnages correspondant assez bien à ceux qu'il *met en scène* depuis longtemps dans ses chansons, personnages qui sont, n'en doutons pas, autant d'alter ego. Frondeur, jouisseur et déchaîné dans *Mon oncle Benjamin* et *Le Bar de la Fourche*, grossier et violent dans *Mont-Dragon*; épris de justice dans *Les Risques du métier* et *Les Assassins de l'ordre*; anarchiste de gauche puis de droite dans *La Bande à Bonnot* et *L'Aventure c'est l'aventure*; enfin, timoré et désespéré dans *L'Emmerdeur* et dans *Franz*, son film à la fois le plus secret et le plus révélateur. Mais au-delà de sa performance d'acteur, l'intérêt réel de Brel pour le cinéma, à partir de 1967, au lendemain de son abandon définitif du tour de chant, relève du désir de continuer à créer, mais dans un domaine différent. Rien à voir avec la cinéphilie: Brel n'a pas la passion des salles obscures, et sa connaissance du 7e Art paraît somme toute limitée. Sa principale motivation est la création, et — indissociablement — un désir de liberté assouvi par la création.



Dès 1969, il précise:

Je ne fais pas du cinéma pour faire du cinéma, ça ne m'intéresse pas. Mais dans les deux films que j'ai faits jusqu'à présent, il y avait comme une petite idée de liberté, et je suis très attaché *aux petites idées de liberté...*[1]

L'idée se confirmera, puisque la liberté s'avérera le leitmotiv commun d'à peu près tous les films qu'il interprétera et réalisera par la suite.

Sa première tentative: *Les Risques du métier*, d'André Cayatte. Brel y campe un instituteur de province, injustement accusé par une de ses élèves de tentative de viol. Plus tard, Brel personnifiera dans *Les Assassins de l'ordre* un juge

Photo: Deville/Sygma

troubadour des laissés-pour-compte. Il est là, éructant que notre vie est faite d'erzats, que nous ne connaissons de la vie que ce que nous laisse l'espoir de vivre, que nous ne touchons de la vie que par cette fine pellicule. Qu'il vaut mieux noyer tout cela dans l'ivresse. Tout est sombre, noir, et dans cette sollitude qu'on voudrait trop souvent oublier mais qu'on appelle la vie, il y a ce cri. Pour oublier la temps qui nous dévore, pour ne plus sentir ces amours qui nous blessent et nous déçoivent. Inutile de voyager à travers l'Europe ou le monde en se créant une identité, inutile de s'enfoncer dans de mornes habitudes, rien ne peut nous protéger. Plutôt l'alcool et la luxure, peut-être plus seul, mais d'une façon plus supportable. Notre rire y est triste parce que trop lucide. La bière donne parfois assez d'insouciance pour affronter l'horreur de nos solitudes. Nos unions ne sont que des preuves de nos veuleries. Nous sommes des pleutres qui tiennent à l'ignorer, Brel nous le dit, nous le chante et le crie. Impossible de rester insensible, pourtant nous ne voulons toujours pas le voir. Bizarre comme nous sommes. Nous n'osons pas rester seuls. «Je serai saoul dans une heure; je serai sans tristesse.» Tout me semble soudain si artificiel, empli de biaisage, seule cette voix qui résonne qui résonne me semble vraie. La voix de Brel.

Des putains et de l'alcool. Parfois nos délires nocturnes et solitaires nous amènent à la lucidité, simple réflexe de bête tout s'éclaire, grâce à ce cher soleil noir. C'est dans ces moments que j'entends la voix de Brel avec le plus de précision, qu'il me semble rejoindre cette ranse du fond de ma déchéance. La vérité se trouve dans la fange maisn nous n'osons affronter ttant d'épreuves pour y accéder. Lorsque je vois ou j'entends Brel «chanter», c'est à tout ce cheminement auquel je pense, au-delà de toutes expressions chez moi mais dans ses mots et sa voix. «J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie.» ■

Alain Le Mouël

L'auteur vit entre Paris et Montréal.



Photo: Deville/Sigman

d'instruction intègre qui s'efforce de coincer deux policiers soupçonnés d'avoir assassiné un petit truand.

Entre ces deux films au ton grave où Brel est tour à tour victime et pourfendeur d'injustice, se glissent deux autres œuvres: *La Bande à Bonnot*, d'abord, remarquable reconstitution de l'époque de Clémenceau et des crimes commis par la première bande de malfaiteurs motorisés. Le rôle de Raymond la Science, éminence grise du groupe, anarchiste de salon et terroriste par conviction, échoit à Brel. Il s'en tire avec brio.

Le ton se fait plus léger avec *Mon oncle Benjamin*, une joyeuse comédie d'époque où liberté et libertinage se confondent allègrement.

Dans chacun de ces films prédomine cette idée de liberté; qu'elle soit inscrite dans la légalité ou dans la légitimité, qu'elle soit à préserver ou à conquérir, elle reste l'ultime absolu.

Les premiers films de Brel acteur lui ont donné, outre une nouvelle notoriété, la profonde conviction qu'il ne peut se contenter d'être dirigé par les autres — aussi talentueux soient-ils — et qu'il doit lui-même tâter de la mise en scène. Heureusement, Michel Ardan, producteur des *Assassins de l'ordre*, va lui donner carte blanche.

Franz sera tourné en neuf semaines à Blankenberge, sur la côte belge, durant l'été 1971.

Peu importe le degré d'intérêt suscité par ce film chez chacun de ses spectateurs, un constat s'impose: *Franz* est une œuvre éminemment personnelle, avec tout ce que cela peut créer d'agacement et de ravissement. Il faudrait dire: de ravissement contrôlé, parfois même «saboté». À l'image de son auteur, *Franz* est un film passionné (mais pas forcément passionnant), offrant avec quelque incohérence les excès les plus divers, les ambiguïtés les plus désarçonnantes. L'esthétique brélienne nous paraît à la fois belle et laide, grise et colorée, sobre et lyrique, bavarde et muette, drôle et tragique. Un film au premier coup d'œil bien tranquille, traversé soudain par des lueurs expressionnistes et rehaussé de plans insolites, voire surréalistes (par exemple, ce limonaire au milieu de la plage déserte), suffisamment intégrés pourtant dans la logique de l'histoire racontée.

Que voici.

Des fonctionnaires se sont installés dans une maison de repos, face à la mer du Nord. Parmi eux, Léon (Brel), un timide qui souffre d'albuminerie. Arrivent deux vacancières: l'une, pulpeuse et drôlement sociable, pour ne pas dire plus; l'autre, peu sensuelle, au physique ingrat (Barbara[2]). Elle s'appelle Léonie. Malgré les lazzi et taquineries de l'entourage, une idylle s'ébauche entre Léon et Léonie. Celui-là entraîne celle-ci dans un monde inventé, lui narrant ses souvenirs de guerre au Katanga, où Franz lui aurait sauvé la vie. Ce Franz, cousin de Godot, on ne le verra pas, pour la bonne raison qu'il n'a jamais existé, pas plus que les souvenirs de Léon. Et sa mère, qu'il disait si gentille et si distinguée, se révèle une terrible dame qui le gronde comme un gamin.

Pour finir, les copains de la pension jouent un sale tour à Léon. Résultat: Léonie le fuit et l'amoureux déçu s'enfonce dans la mer après avoir libéré ses pigeons. Cette tragique séquence s'interrompt abruptement, au profit d'un épilogue inattendu où Léonie, souriante, retrouve à la gare... mari et enfant. Ce désamorçage est récurrent dans *Franz*. Brel semble hésiter entre un lyrisme viscéral et le parti pris de l'autodérision. Il en résulte à l'occasion un effet déstabilisateur, comme l'apparition de la mère venant détruire le charme d'une promenade romantique en calèche sur la grève. On aurait voulu chez Brel réalisateur moins de retenue, une plus grande confiance en l'émotion.

Franz demeure un film singulier, trop méconnu encore aujourd'hui. Ses richesses comme ses maladresses demeurent attachantes, et ce film ne manque pas, pourvu qu'on s'y attarde, d'éclairer l'univers de son créateur[3].

Après cet essai qui lui vaut un succès d'estime, Brel tourne sous la direction de Lelouch *L'Aventure c'est l'aventure*. L'habileté de Lelouch pour l'improvisation et la souplesse de ses méthodes impressionnent un peu trop Brel; il appert que pour son second film, *Far West*, le nouveau metteur en scène ait présumé de ses propres ressources et que la réalisation ait échappé à son contrôle. Cette tragi-comédie, relatant les tribulations d'un groupe de paumés qui veulent recréer le far-west de leur enfance et dont la convoitise vient ruiner les rêves, s'avère un bide monumental, tant critique que public. Ulcéré par cet accueil, Brel abandonnera le cinéma[4]. Auparavant, on l'aura apprécié dans *L'Emmerdeur* de Molinaro. L'énorme succès de cette excellente comédie ne réconforte guère Brel. Au contraire, c'est comme si sa réussite d'acteur accentuait davantage l'insuccès de son travail de cinéaste.

On ne saurait nier, de toute facon, que la puissance d'interprétation de Brel, déjà éclatante au temps de ses tours de chant, demeure son atout majeur au cinéma. Hormis les véritables «connaisseurs», pour qui les textes de ses chansons sont en eux-mêmes des morceaux de choix, il faut admettre que pour le grand public, Brel reste avant tout un interprète prodigieux. Ceux qui ont eu la chance de le voir sur scène se souviendront avec quelle énergie, quel remarquable dosage d'intelligence et surtout d'émotion Brel donnait vie à ses personnages de naïfs pathétiques (*Les Bonbons*), de mal aimés (*Ne me quitte pas*, *Madeleine*), mais aussi comment il savait user d'une ironie grinçante (*Ces gens-là*, *Au suivant*), voire d'une férocité jubilatoire (*Les Bourgeois*, *Caporal Casse-Pompon*, *Les Bigotes*). Et puis l'amour, grand ou modeste, la passion, la tendresse, l'amitié... Tous sentiments que le public connaissait chez Brel auteur-interprète, et aima reconnaître chez Brel acteur. L'univers de *Franz* rappelait celui des chansons de Brel. Paradoxalement, le public n'a pas totalement suivi, peut-être un peu dérouté par la recherche formelle à laquelle s'était livré Brel metteur en scène. L'échec de *Far-West* semble appuyer cette hypothèse.

On regrette quand même que Jacques Brel n'ait pu persévérer et que sa carrière de metteur en scène soit restée sans lendemains. ■

FILMOGRAPHIE

- *La Grande Peur de Monsieur Clément* de Paul Deliens
  Court métrage amateur réalisé à Bruxelles en 1956. Brel y joue un tout petit rôle. Ce film n'a jamais été distribué en salle.
- *Les Risques du métier* d'André Cayatte, 1967.
- *La Bande à Bonnot* de Philippe Fourastié, 1968.
- *Mon oncle Benjamin* d'Édouard Molinaro, 1969.
- *Les Assassins de l'ordre* de Marcel Carné, 1970.
- *Mont-Dragon* de Jean Valère, 1970.
- *Franz* de Jacques Brel, 1971.
- *L'Aventure c'est l'aventure* de Claude Lelouch, 1972.
- *Le Bar de la Fourche* d'Alain Levent, 1972.
- *Far-West* de Jacques Brel, 1973.
- *L'Emmerdeur* d'Édouard Molinaro, 1973.

À ces titres, il convient d'ajouter le film que Denys Héroux tira du spectacle intitulé *Jacques Brel is alive and well and living in Paris* en 1974, ainsi que deux documentaires:

- *Jacques Brel* (dans la série «Nous les artistes») réalisé en 1979 par Catherine Dupuis pour TF1;
- *Jacques Brel, ne me quitte pas*, réalisé en 1982 par Frédéric Rossif.

Notes

1. *Entrevue Brel, Brassens et Ferré pour la radio française, janvier 1969.*
2. *Franz fut l'unique incursion au 7e art de cette autre chanteuse devenue brièvement actrice.*
3. *Fait à noter, Franz est disponible en vidéo à la Boîte noire, à Montréal.*
4. *Sauf erreur, Far-West n'a jamais été distribué au Québec. Quelle qu'en soit sa valeur, il est à souhaiter que nous ayons un jour l'opportunité de visionner ce second et dernier film réalisé par Jacques Brel. Qui entendra notre appel?*



Gilbert Duclos / Londres





William Burroughs at Oboro on the Main in Montreal, 1989

John K. Grande

est un photographe et écrivain montréalais. Son premier livre, *Art & Environment*, a été récemment publié par The Friendly Chameleon, Toronto. Il écrit, entre autres, pour *Artforum*, *Vie des Arts*, *Canadian Forum* et *Vice Versa*.

MONTRÉAL
Nov./Déc. 1993

viceVersa

43

SOCIETE • LITTERATURE • CINEMA • ART • THEATRE • MUSIQUE 6,50 $

JACQUES BREL

HARLEM

George P. Cunningham

Spécial PHOTO